



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Gordon matta clark

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Gordon matta clark / A. I. Volpe. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 1:(2009), pp. 140-140.

Availability:

This version is available at: 2158/354290 since:

Publisher:

Silvana Editoriale

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

1.2009 la sezione

FIRENZE architettura

1.2009



firenze architettura

ISSN 1826-0772



Periodico semestrale
Anno XIII n. 1
Euro 7
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

la sezione

In copertina:
 © Gordon Matta-Clark, by SIAE 2009
 Office Baroque, Antwerp, Belgium, 1977
 Cibachrome
 30 x 20 inches
 76.2 x 50.8 cm
 Courtesy the Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York

FIRENZE architettura

1.2009

Periodico semestrale* del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
 viale Gramsci, 42 Firenze tel. 055/20007222 fax. 055/20007236
 Anno XIII n. 1 - 1° semestre 2009
 Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
 ISSN 1826-0772
 ISSN 2035-4444 on line

Direttore - Maria Grazia Eccheli
Direttore responsabile - Ulisse Tramonti
Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macchi, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani
Capo redattore - Fabrizio Rossi Prodi
Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Giorgio Verdiani, Andrea Volpe, Claudio Zanirato
Info-grafica e Dtp - Massimo Battista
Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli tel. 055/20007296 E-mail: progeditor@prog.arch.unifi.it.

Proprietà Università degli Studi di Firenze
 Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
 Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare maggio 2009

*consultabile su Internet <http://www.unifi.it/dpprar/CMpro-v-p-34.html>

editoriale	La sezione <i>Eleonora Mantese</i>	2
percorsi	Gordon Matta Clark - Di tagli e (rivell)azioni <i>Andrea Volpe</i>	8
	IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le "gesticulating entrails" di Gehry e due ossa di Galileo <i>Giacomo Pirazzoli</i>	14
progetti e architetture	Paolo Zermani Chiesa di San Giovanni Apostolo a Perugia <i>Carlotta Passarini</i>	18
	Alberto Breschi La piazza continua - Nuovo Auditorium per Isernia <i>Giovanni Bartolozzi</i>	24
	Fabrizio Rossi Prodi Nuovo Palazzo della Provincia di Arezzo <i>Fabiano Micocci</i>	30
	Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli A riveder le stelle - Da macchina da guerra incompiuta a <i>machine à voir</i> <i>Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli</i>	36
	Laura Andreini - Archea Teatro e Auditorium del Maggio Musicale Fiorentino <i>Laura Andreini</i>	42
	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola L'ultima stazione <i>Alberto Pireddu</i>	48
la sezione	Alberto Campo Baeza La Luce e la Materia <i>Michelangelo Pivetta</i>	54
	Arnaldo Pomodoro Nello squarcio ferrigno della terra - 1973 il progetto per il nuovo cimitero di Urbino <i>Fabio Fabbrizzi</i>	62
	Carmen Andriani Sala Congressi del Villaggio Mediterraneo a Chieti <i>Carmen Andriani</i>	70
opera prima	Valerio Barberis MDU architetti Poolhouse Fioravanti <i>Valerio Barberis</i>	78
eredità del passato	Il segreto di Adriano - Luigi Moretti e lo spazio negativo <i>Valentina Ricciuti</i>	84
	Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio <i>Francesca Privitera</i>	94
	Una sezione sul tempo - Pasquale Poccianti e l'acquedotto Leopoldino di Livorno <i>Silvia Catarsi</i>	100
ricerche	Il vuoto svela il progetto <i>Barbara Aterini</i>	110
	"Sguardo in ciò che è" - Nello spazio della sezione <i>Elisabetta Agostini</i>	116
	Sezione <i>Giulio Barazzetta</i>	120
riflessi	La lezione di Paolo Galli <i>Vittorio Pannocchia</i> Pensieri e Collages <i>Luca Barontini</i>	124
eventi	Galleria dell'architettura italiana Casa della finestra Altana di piazza Tasso Firenze <i>Paolo Zermani e Fabio Capanni</i> Non già rifiniti impeccabilmente, (...) ma nudi e schietti <i>Francesco Collotti</i>	132
letture a cura di:	<i>Federica Visconti, Saverio Pisaniello, Adolfo Natalini, Vittorio Gregotti, Enrico Bordogna, Fabio Fabbrizzi, Alessandro Masoni, Andrea Volpe, Ulisse Tramonti, Francesco Collotti</i>	138
english text		142

La sezione

Eleonora Mantese

Se è possibile leggere la storia dell'architettura ma non solo, la storia delle idee, la storia nel suo complesso come tentativo di dare ordine al disordine e disordine all'ordine, in ogni momento di discontinuità, il concetto di unità si affaccia con costanza perché esige la sua verifica, soprattutto, nei tempi più tormentati. Questo ci hanno insegnato Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Omero, Dante, Goethe, per nominare solo alcuni grandi autori capaci di riportare a unità la complessità in momenti cruciali.

L'architetto, mentre fa stazione nel luogo specifico di una costruzione che, per definizione, è unitaria, sente l'imprescindibile necessità di disvelare i diversi piani sequenziali, di aprirli per leggerli, studiarli, scrutarli nella pianta, negli alzati e nella sezione che rappresenta l'essenza spaziale dell'edificio. Questa disamina anatomica, questa volontà quasi ossessiva per un architetto di guardare alle parti è legata alla volontà di riportare l'edificio a unità.

La rivista Firenze architettura nell'ultimo numero dedicato alla 'grande pianta' ha contribuito a questa necessità e lo fa, ora, entrando nel corpo vivo dell'architettura perché a questo serve la "sectio", nella sua origine latina nata come taglio e, nel tempo, arricchita di significati in alcuni casi molto complessi.

Cerchiamo di dimostrare questa ricchezza e complessità di significati attraverso pochi esempi.

Alcune esperienze paradigmatiche ribadiscono l'importanza della sezione portandola a estremi concettuali e narrativi; si potrebbe, per alcuni edifici, parlare di "grande sezione" perché la narrazione si svolge attraverso di essa con un andamento ascensionale enfaticizzato.

La 'grande pianta' del Danteum di Ter-

ragni trova in sezione la controprova di essere tale e non potrebbe essere altrimenti; lo stesso Terragni nella relazione di progetto scrive: "...immaginare e tradurre in pietra un organismo architettonico che attraverso le equilibrate proporzioni dei suoi muri, delle sue sale, delle sue rampe, delle sue scale dei suoi soffitti, del gioco mutevole della luce e del sole, che penetri dall'alto, possa dare a chi percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e traffico." È solo attraverso la sezione, quando si tratta di progetti a direzione obbligata, che il progetto si disvela; questo vale per il Danteum come per il museo a crescita illimitata a spirale di Le Corbusier, come per il Guggenheim museum di F.L. Wright. "From within outward" sarà la titolazione della grande esposizione che inizierà a maggio, dedicata a F.L. Wright in occasione del restauro del Guggenheim riprendendo la sua idea di legame inscindibile tra interno ed esterno quando scrive che lo spazio interno deve essere espresso all'esterno come "spazio incluso."

Un altro brusco passaggio temporale: come capire, se non attraverso la sezione, la ricchezza della Casa/Accademia che John Soane mette in scena oltre la cortina della facciata morigeratamente controllata dei numeri 12-14 di Lincoln's Inn Fields a Londra? È anche questo un percorso ascensionale e didattico, dalla catacomba al Dome, pensato come una sintesi immaginativa di quanto Soane ritenesse utile alla formazione dell'architetto nell'unione di scultura, architettura e pittura.

La prima descrizione dell'edificio, redatta

1
John Soane
The Dome, 1810
drawing by George Bailey (Dr. XIV. 6. 3)
tratto da: John Soane, *Architectural Monographs*, Academy Editions, London - St. Martin's Press, New York, 1983



dall'amico antiquario John Britton si intitola appunto *"The union of Sculpture, Architecture and Painting."*

Una sezione, in particolare, fa capire il doppio registro, museale e domestico della casa: è quella, disegnata da Frank Copland nel 1818 che affianca il Soane museum, a doppia altezza e illuminato dall'alto, ricco di frammenti antichi e la Breakfast Room con la cupola a pennacchi e la lanterna ottagonale.

L'accostamento, nella sezione prospettica, dei due spazi, uno tormentato e accademico e uno sereno e domestico consente di raggiungere "quegli effetti fantastici che costituiscono la poesia dell'architettura" tanto ricercati da Soane. In una delle tavole che John Soane preparava per le sue lezioni alla Royal Academy la sezione della Rotonda della Bank of England è incastonata nell'edificio della Radcliff Camera di Oxford, a sua volta inserita nella sezione del Pantheon sullo sfondo dell'alzato della Basilica di San Pietro; la sezione serve qui a comparare edifici di diversi momenti storici e diversi luoghi rappresentati alla stessa scala; un modo diverso di rafforzare l'idea di confronto instaurato da Louis Durand con il *"Recueil e parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes."*

Per rimanere sul tema di un tipo di sezione simbolicamente ascensionale, il pensiero va, con connubio arduo alla sezione di Palazzo Guelli di Antoni Gaudí e al progetto per il Palazzo del Governatore di Chandigar di Le Corbusier il quale era, peraltro, molto attento all'opera di Gaudí; scriverà alcune note di introduzione a un libro sull'architetto *"encuentro con la obra de Gaudí"* ricordando l'incontro che lui, architetto de la "caisse à savons" ebbe nel 1928 con l'architettura di elevate intenzionalità dell'architetto catalano annotando *"...l'arquitectura es fruto del carácter, justamente eso: una manifestaciòn de carácter."*

Il palazzo costruito da Gaudí per il suo mecenate Eusebio Guell si può capire solo attraverso la sezione che accompagna dallo spazio di cripta delle scuderie, al vestibolo, all'alta sala centrale soprastante coperta a cupola.

È una sezione/ascensione di tipo piramidale ricca di mistero: il lusso che la dimora del gran signore richiedeva è celato attraverso una ricercata penombra, accentuata da grate e verande come condizione di isolamento rispetto all'ambiente esterno. I materiali hanno una funzione fondamentale nella costruzione di questa sezione, usati con una logica rappresentativa e strutturale molto serrata.

La base del Palazzo del Governatore a Chandigar, con i suoi possenti pilastri cruciformi, imprime all'opera un *incipit* che si sviluppa per sovrapposizioni stratificate con sempre maggiore levità mentre sale.

Ogni strato coniuga una specifica logica simbolica e formale. Questi tre esempi mettono bene in luce l'affondo che un architetto può imprimere attraverso la sezione radicandosi dentro la terra, tracciando un solco profondo da cui elevare l'edificio. C'è, poi un uso della sezione di natura concettuale e poetica: un tipo di sezione concettuale, per antonomasia, è la serie delle Wall houses di John Hejduk: è una sezione temporale e atemporale, molto vicina all'insegnamento di Terragni: estremizzare il concetto di spazio e tempo porta ad assegnare attributi simbolici a ogni elemento del progetto: il muro come simbolo del tempo presente è memore del passato e proietta il tempo futuro nelle innumerevoli rappresentazioni e figure che Hejduk aggrappa al muro.

Il progetto di Hejduk si rapporta all'andamento di vitalità del tempo. Le sezioni di Aldo Rossi, talvolta ingigantite nella rappresentazione nella volontà di testimoniare 'la grandezza' della vita interna di un edificio pubblico, come nella grande sezione del Palazzo del cinema per il Lido di Venezia oppure la quotidianità dello spaccato di una casa, molto spesso piccola casa, dove gli oggetti d'uso domestico sono messi in rilievo, sono eco e rimando di antiche memorie.

C'è un altro tipo di sezione che non affonda le radici nel suolo ma si incunea dentro l'elemento naturale: è l'incomparabile esempio dell'avventura che Le Corbusier attraversa insieme all'imprenditore Edouard Trouin nella Basilica della Sainte-Baume.

Agli inizi di questo nuovo millennio fa irruzione nella Pariser Platz di Berlino il progetto di Frank Gehry per la nuova sede della Deutsche Bank regalandoci una grande lezione sul tema della sezione.

Dietro la facciata trilitica che affaccia sulla piazza il capitano Achab porta al riparo la sua balena; ma Gehry, la cui biografia ha numerosi punti di contatto con quella di Herman Melville è più Ismaele che capitano se ricordiamo non solo l'inizio di Moby Dick: "Chiamatemi Ismaele" ma anche una sua frase all'inizio dell'ottantaduesimo capitolo: "Vi sono alcune imprese per le quali un accurato disordine è l'unico metodo valido." C'è una valutazione del luogo senza dispendio di forme irruente, anzi, con un'accentuazione tettonica del fronte,



2

Charles Tyrrell

Disegno redatto per illustrare una lezione di John Soane alla Royal Academy matita, acquerellatura grigia, tempera tratto da: John Soane architetto 1753-1837, a cura di Margaret Richardson e MaryAnne Stevens, Skira ed., Milano 2000 pubblicato in occasione della mostra organizzata dal Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2000 Pubblicato per la prima volta in occasione della mostra "John Soane Architect: Master of Space and Light Royal Academy of Arts, Londra 1999



3

mentre all'interno è riservata la meraviglia, la sorpresa e, per tornare a John Soane, *"The poetry of architecture"*. Piace, infine, ricordare che la sezione di ogni edificio concorre alla costruzione di un corpo urbano, alla complessità della città. Mentre alcune città trovano nell'impianto planimetrico la loro chiarezza dichiaratoria oppure, all'opposto, la loro indeterminatezza di metropoli senza limiti che si espande senza forma, ci sono città la cui conoscenza resta superficiale senza una lettura in sezione: penso, in particolare, alla grande mancanza di una lettura di Venezia per sezioni o parti di sezioni. Su Venezia si è riversato un florilegio di letture in piante reali o immaginifiche; la città è stata analizzata in mille modi

per singoli apparati tipologici, dai palazzi alle chiese, ai campanili, ai campi e campielli, ai giardini o attraverso un repertorio scenico. Venezia è stata la fonte più ricca per l'esercizio immaginifico del Capriccio però non è studiata abbastanza, anzi pochissimo, la sua storia di innesti, commistioni, improvvisi disvelamenti legati alle sezioni. In realtà potrebbe essere proprio la sezione ad arricchire la nostra conoscenza più profonda di Venezia; parzialmente hanno contribuito a questo più il cinema, il teatro, la letteratura che lo scavo architettonico. Forse il tema della necessità di una lettura sub specie sectionis vale per gran parte delle città mediterranee in senso lato; certo vale per Ragusa/Dubrovnik come

per Procida, per ogni luogo che abbia un corpo aggrovigliato su se stesso di cui serve capire i passaggi, i cambi di quota, la stratificazione; certo vale più per Roma archeologica e per Napoli sotterranea che per Milano o Firenze. Queste brevi divagazioni in forma di esame anatomico hanno volutamente lasciato da parte la quintessenza dell'insegnamento sulla sezione, il progetto mentale e spaziale di Adolf Loos perché, da solo, traccia una vita mentale, intellettuale, architettonica ascrivibile al tema della sezione. In realtà è sempre ad Adolf Loos che il pensiero architettonico corre quando è interrogato sul tema della sezione nella volontà di scomporre le parti per riunirle secondo il dettato albertiano.

3 - 4
Frank Gehry
La nuova sede della Deutsche Bank
Pariser Platz, Berlino
foto Maria Grazia Ecchelli



4

Gordon Matta Clark Di tagli e (ri)velazioni

Andrea Volpe

"Since you seem to feel that your life has become a senseless driving from here to nowhere, you need an end. Let it be architecture (remember that 'no where' can be 'now here')."¹

È singolare come il sistema dell'arte si confermi ogni volta puntuale nell'anticipare il nostro presente e nel decifrare il nostro futuro. Si è infatti recentemente conclusa al Santa Maria della Scala di Siena la prima grande retrospettiva italiana dedicata all'opera di Gordon Matta Clark. Singolare figura di artista al quale i primi anni del nuovo millennio, densi di drammatiche crisi politiche, economiche ed ecologiche, sembrano legittimamente restituire uno status internazionale di visionario profeta.

Nato a New York nel 1943 e prematuramente scomparso a soli 35 anni nel 1978, Matta Clark cresce nel milieu degli artisti d'avanguardia² che gravitano attorno al padre Roberto Sebastian Antonio Matta Echaurren. Famoso pittore cileno, laureatosi architetto a Santiago negli anni '30 e successivamente trasferitosi in Europa: dapprima a Madrid dove conoscerà Garcia Lorca e Rafael Alberti e poi a Parigi.

Qui, dopo aver lavorato brevemente come disegnatore nello studio di Le Corbusier allora impegnato nel progetto de *La Ville Radieuse*, rinnegherà polemicamente l'impostazione modernista del maestro aderendo con convinzione al movimento surrealista.³ Sempre nella capitale francese, Roberto Matta incontrerà Anne Clark, designer americana -già legata ad Isamu Noguchi- con cui riparerà oltreoceano nell'oscuro 1939 europeo. Gordon ed il fratello gemello Sebastian dunque sperimenteranno quotidianamente l'ambiente bohemienne della

diaspora surrealista newyorchese. Una sorta di avanguardia domestica permanente che -nonostante il tradimento compiuto dal padre nei confronti della disciplina di formazione a tutto vantaggio della brillante carriera artistica internazionale- rimarrà comunque permeata da una visionaria cultura del progetto, grazie alla frequentazione della famiglia con architetti quali Buckminster Fuller e Bernie Kirschenbaum. Ed è forse per questo motivo che Roberto Matta si premurerà di guidare allo studio dell'architettura il dubbioso Gordon, scrivendogli la lettera da cui abbiamo tratto l'incipit di queste brevi note. Non è dunque azzardato affermare che tutta l'opera di Gordon Matta Clark in ultima analisi possa già poter venir letta in nuce attraverso quel remoto gioco di parole. Una tensione che sembra scaturire dall'oscillazione fra il riconoscimento della potenzialità estetica delle violente trasformazioni della New York negli anni '60 e '70 -perpetrate nel nome della *car culture* e della manesca urbanistica modernista americana ed il cui risultato sarà la produzione di seriali episodi indifferenziati⁴- e l'incessante ricerca dell'occasione per rendere unici e straordinari quei luoghi, condannati altrimenti all'oblio dalla logica del *big business*.

Iscrittosi alla Cornell University e ben presto polemico nei confronti della rigida impostazione teorica finalizzata alla formazione di colti professionisti, Matta Clark maturerà nel corso degli studi una singolare concezione del fare architettura. Slegata dalla logica della produzione corrente e ben più vicina alla dimensione del progetto *site specific* dell'allora nascente Land Art. Ed è in occasione della mostra *Earth Art*,



1

Per le immagini 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
© Gordon Matta-Clark, by SIAE 2008
Courtesy the Estate of Gordon Matta-Clark
and David Zwirner, New York
Per l'immagine 8
© Gordon Matta-Clark, by SIAE 2008
© Carlo Fei, by SIAE 2008

1
Gordon Matta Clark
'Day's End' (Pier 52), 1975
2
Gordon Matta Clark al Pier 52 ('Day's End'),
1975

Pagine successive:
3 - 4 - 5
Gordon Matta Clark
Fotogrammi dal film 'Conical Intersect', 1975
6
Gordon Matta Clark
'Conical Intersect', 1975
Cibachrome photograph
7
Gordon Matta Clark
'Splitting', 1974
8
Gordon Matta Clark
'Garbage Wall', 1970
ricostruzione fatta in occasione della mostra
di Siena, 2008
foto di Carlo Fei

2





3



4



5

organizzata a Cornell nel 1969, che Matta Clark ha modo di conoscere Robert Smithson e Walter De Maria. E di collaborare direttamente con Dennis Oppenheim alla realizzazione dell'opera *Accumulation Cut*. Taglio praticato con una motosega sulla superficie di un lago ghiacciato destinato a richiudersi nelle ventiquattrore successive. Un'operazione di per sé assurdamente laboriosa ed effimera, pensata in funzione del successivo processo di documentazione fotografica.⁵

La dimensione del sublime racchiusa nel paesaggio che circonda il campus, così ricco di gole, vallate, strapiombi; la scoperta della nuova possibilità di concepire il paesaggio stesso come un nuovo orizzonte disponibile al lavoro dell'artista; lo stesso processo di definizione delle azioni mutuato da quello del progetto d'architettura; tutti fattori che costituiranno una formidabile spinta per Matta Clark a trasferire i propri interessi nel campo dell'arte d'avanguardia. Con un distinguo fondamentale però. Così come i land artists modificano il paesaggio naturale, così Matta Clark modificherà il paesaggio urbano e suburbano: realizzando aeree architetture di corda da costruire sugli alberi dei parchi (*Tree dance*, 1971). Proponendo soluzioni abitative a basso costo per gli homeless di New York mediante la costruzione di porzioni di muro fatte con i rifiuti⁶ (*Garbage Wall*, 1970). Ma soprattutto aprendo squarci e prospettive mozzafiato negli edifici abbandonati del Bronx destinati alla demolizione dalla brama di arricchimento degli speculatori (*Bronx floors*, 1973).

Una mostra ed un intervento importante a Genova (*A W-hole house: datum cut*,



6



7

1973) saranno la prova generale della sua opera più iconica (*Splitting*, 1974). Elementare casa di periferia in attesa di demolizione (di proprietà della sua gallerista Holly Salomon) che viene tagliata a metà ed ambiguamente inclinata mediante la rimozione parziale di alcune pietre del basamento della struttura lignea principale. L'intimità del focolare interrotta; la fragilità del sogno americano della villa suburbana per tutti, l'imminente minaccia della demolizione che prelude alle quantità dell'edilizia speculativa. Il tutto esplicitato nell'ultimo sussulto di vita della casa, ora attraversata dalla sottile lama di luce che penetra all'interno degli ambienti.

Sezione che rivela una dimensione più ampia dello spazio in virtù dell'inversione del consueto processo costruttivo. Ovvero mediante la sottrazione di materia con quei tagli che diverranno la sua cifra stilistica più conosciuta.

Due opere in particolare emergono nella produzione dell'artista. La prima (*Day's End*, 1974) sfida la scala della città di New York intervenendo sul Pier 52. Molo allora noto per alcune particolari frequentazioni del *demimonde* metropolitano. Matta Clark trasforma la grande struttura in uno spazio basilicale post industriale. Aprendo una sorta di astratto rosone sul fronte verso il fiume ed incidendo il lato lungo della struttura in modo che i riflessi dell'acqua brillino al suo interno. Fino al trionfo di luce al tramonto, al climax della *fine del giorno*. Il secondo intervento, forse ancora più impressionante, è realizzato per la Biennale di Parigi (*Conical intersect*, 1977). L'artista interviene su una casa seicentesca (destinata al sacrificio per far posto al costruendo Centre Pompidou di Piano e Rogers) con una stranante intersezione di coniche. Una visione surreale

che sembra illustrare alla perfezione le parole di Benjamin sulla concezione dello spazio del *flâneur* nella Parigi capitale del XIX secolo.⁷ Ed è forse questa la forza del lavoro di Matta Clark. La possibilità che ancora ci offre di avvicinare altre immagini ed altri significati, al di là della sua particolare storia. Al di là anche del fin troppo ovvio accostamento che alcuni critici spesso propongono fra la sua opera ed il decostruttivismo architettonico.

Il bel catalogo della mostra senese ci consegna una testimonianza sulla conservazione dei materiali del fondo Matta Clark presso il Canadian Centre for Architecture. E come questo, assieme ad altri fondi, sia stato oggetto di una recente mostra.⁸ Talvolta il caso ci restituisce preziosi indizi. Ed è ripensando allo stupefacente, necessario, dialogo fra le forme e le figure elementari dell'architettura con i tagli ed i precipizi incisi da Gordon Matta Clark. Alla stessa prossimità nelle sale di un lontano museo canadese dei materiali dell'artista americano con quelli di Aldo Rossi, che intravediamo il balenare di un altro possibile nesso.

«Come stabilire la dimensione e quale dimensione? In questa estate del 1977 stavo all'Osteria della Maddalena quando nel corso di una conversazione poco afferrabile ho colto una definizione architettonica. L'avevo trascritta: «C'era uno strapiombo di dieci metri nel punto più alto della stanza». Ignoro a quale contesto si riferisse questa frase ma trovo che una nuova dimensione si era stabilita: è possibile vivere in camere con strapiombo? Esiste la possibilità di un progetto di questo tipo che sia rappresentabile oltre la memoria e l'esperienza? È inutile che io dichiaro che ho tentato inutilmente di disegnare questo progetto o questa

camera: potrei farlo ma sempre si arresta ad un vuoto che non si può rappresentare. Per molti versi questo vuoto è la sua felicità e la sua assenza».⁹

¹ «Dal momento che ti sembra che la tua vita sia diventata un viaggio senza senso verso il niente, hai bisogno di una meta per questo tuo viaggio. Lascia che questa meta sia l'architettura (ricorda che 'da nessuna parte' potrebbe essere 'qui e ora'.» Lettera di Roberto Matta al figlio Gordon Matta Clark, 9 Gennaio 1962.

² Oltre a Marcel Duchamp, vicino di casa nell'esilio americano e compagno di interminabili partite a scacchi, Roberto Matta 'inizierà' alle più recenti teorie artistiche europee ed alle tecniche di improvvisazione pittorica artisti come Jackson Pollock e Robert Motherwell.

³ L'insofferenza (ed il malinteso) verso Le Corbusier, in quanto simbolo dell'atopia modernista, sarà trasmessa da Roberto Matta al figlio Gordon. Cfr. James Attlee 'Towards anarchitecture: Gordon Matta Clark and Le Corbusier' <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07/spring/attlee.htm>

⁴ Simbolo di questa politica è Robert Moses, considerato da molti come il Barone Hausmann della New York dagli anni '30 agli anni '50. Promotore di numerose operazioni di rinnovamento urbano spesso disutibili come quella per Washington Square e della costruzione delle numerose *expressways* che rimodelleranno le *shorelines* di Manhattan. È stato considerato dai suoi più feroci critici come colui che preferiva le automobili alle persone e la velocità delle autostrade aeree alle strade di quartiere, alla dimensione del *neighborhood*.

⁵ Fotografie che Matta Clark includerà nella sua produzione artistica fino a stravolgerne le comici del fotogramma, quando questo non basterà più a raccontare la ricchezza dello spazio. Tagliando i negativi e le stampe, ri assemblando il tutto in una nuova composizione spaziale. Unica testimonianza dell'intervento eseguito sugli edifici.

⁶ Spazzatura che allora in città non mancava di certo, data la drammatica crisi del sistema di smaltimento dei rifiuti.

⁷ «Paesaggio ecco cosa diventa la città per il *flâneur*. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici, gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza». Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2000, [Parigi, capitale del XIX secolo, 1986], Il *flâneur*, [M 1, 4], p. 466.

⁸ «Out of the box: price rossi stirring +matta clark», CCA Montréal, 2003.

⁹ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano, 1999 [1981], p.34.



8

IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le “gesticulating entrails” di Gehry e due ossa di Galileo (segue da Firenze Architettura 1-2008)

Giacomo Pirazzoli

2. Frank O. Gehry e le “gesticulating entrails” ovvero *como bailan los caballos andaluces* (foto a fianco)

Ciò detto a proposito della *Square de pression* (1977-2007) di Bruce Nauman, ecco ora un ragionamento ozioso, per analogo stile d'analisi, che si potrebbe condurre per caso sul molto celebrato Guggenheim Bilbao¹ che in effetti contiene e dimostra un distacco dagli aspetti tecnico-architettonici piuttosto simile a quello praticato da alcuni importanti *american artists* – dal neo-dada di Jasper Johns alla pop-art di Oldenburg² – che Gehry frequentava.³ Il film di Pollack, al di là del valore di documentario o di promo, ci consegna l'ex grande regista che, ripetendo continuamente di non saper nulla di architettura, è ripreso spessissimo mentre a sua volta filma con la telecamera il suo amico Gehry architetto; se, da una parte vien da pensare alla narrazione inconscia di un non-esperito rapporto cinema/architettura, nel merito tecnico si coglie qualcosa del modo di lavorare di Gehry, che somiglia in effetti moltissimo a quello degli *american artists* insieme ai quali si è formato: nel film egli non traccia mai un segno con la matita, mai un colpo di forbice al modello vien dato di persona, c'è sempre un assistente che tocca materialmente le cose; in effetti proprio quel gruppo di artisti di riferimento lavorano soprattutto sull'idea, e poco sulla sua materializzazione. Restando nel campo del lavoro d'artista, ciò ha una doppia valenza: da una parte significa riconoscere il peso “concettuale” dell'opera, mantenendone la necessaria astrazione, per cui non viene così tanto da toccarlo, il modello, ché in effetti non

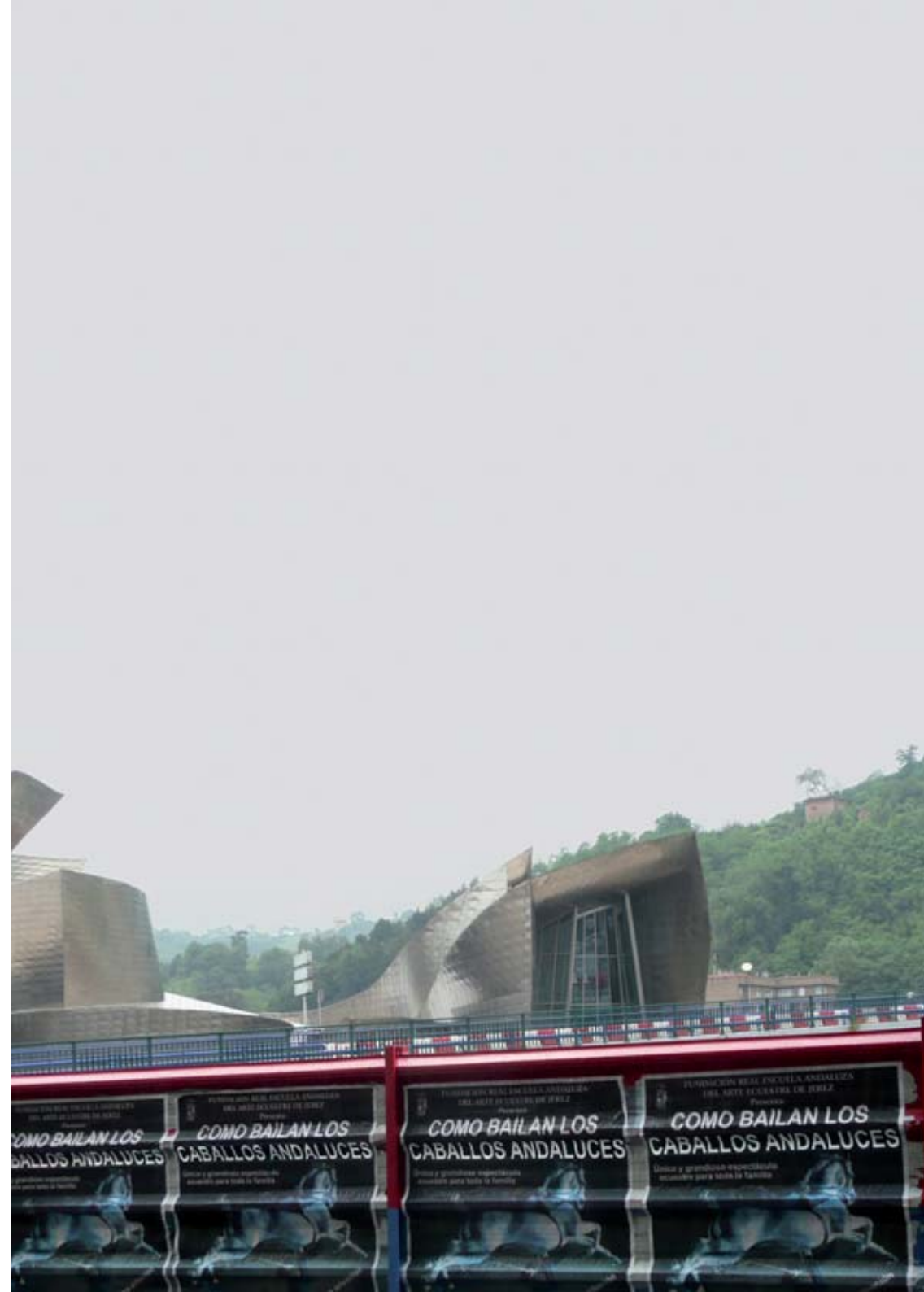
diverrà di certo una scultura con tanto di “modellato”; d'altro canto la dimensione dei lavori di questi *american artists*,⁴ è a volte grande, ma rarissimamente comparabile con la dimensione di un edificio. Inoltre i lavori medesimi così prodotti, non hanno praticamente mai le intrinseche caratteristiche costruttive (per materiali e durevolezza) né funzionali (per modalità di fruizione) di una architettura.

Se si pensa in particolare agli artisti ai quali più degli altri Gehry è stato vicino, Oldenburg-VanBruggen, è relativamente chiaro che la natura pop del loro lavoro costituisce anche il punto di partenza per la ricerca di Gehry; ma la natura intrinseca degli “oggetti” che Oldenburg-VanBruggen – e Oldenburg da solo, in una prima stagione – producono non implica background tecnico-costruttivo: sono appunto “oggetti”, come martelli, pinze, viti e coltelli, che “saltano di scala” (ma non “passano di scala”, evolvendosi per ulteriori specificazioni, come invece è per le architetture), diventano enormi e si appropriano in modo geniale di spazi non prevedibili. Sono oggetti tecnicamente costruiti (quasi sempre da altri, assistenti e tecnici) in genere con modalità da scenografia, a volte con materiali più durevoli, quando devono rimanere all'aperto; ma – a differenza dell'architettura – non hanno un uso diretto, né p.e. una intermità; sono in effetti oggetti, fatti di solito per essere guardati e neanche tanto toccati;⁵ e alla fine, la differenza tra il modello e l'opera eseguita deve essere minore possibile, nel senso che conta l'immagine (dunque il “carter”), e poco rilevante è il contenuto tecnico.

In tal senso il sostanziale distacco di

Gehry rispetto alle modalità costruttive,⁶ o meglio allo sviluppo graduale del progetto architettonico. Che, nei casi correnti, passando dall'1.500 all'1.1 cambia, e diviene più appropriato anche in virtù delle tecnologie, essendo questa scelta parte del lavoro del progettista; mentre il lavoro di Gehry sembra restare concentrato nella forma del “grande oggetto”, che viene governato attraverso la modellazione 3d ed i plastici “più storto lì, meno curvo là”, come il film di Pollack evidenzia. In sopralluogo con occhio smalzato il Guggenheim può in effetti perfino sembrare eseguito da una società che lavora “conto terzi” (quasi alla maniera protocollare delle Società di ingegneria italiane) cioè staccata dalla mente dell'architetto, tanti sono i particolari glissati, i gradini che finiscono a fetta di formaggio, le cimase tagliate come le cornici dei quadri del soggiorno, le parti strutturali dimensionate senza rapporto visivo con ciò che sostengono.

Per tutta una serie di apparenze, sembrerebbe anche legittimo pensare al Guggenheim-Bilbao come alla più nota ed evidente forma di continuazione dell'esperienza espressiva delle “gesticulating entrails” scovate da Colin Rowe nel lavoro di Le Corbusier nel convento de La Tourette.⁷ Tuttavia non sarà vano rilevare che le plastiche “viscere gesticolanti” del Maestro, individuabili nei *canons-à-lumière* che sporgono a catturare la luce dalla cappella laterale della chiesa (riletta da Rowe come “il bastione che le supporta”, le viscere medesime) del volume a *megaron* della chiesa stessa – sono meccanismi strettamente legati ad un uso (dirigere la luce in un certo modo)



e in specifica relazione con lo spazio interno della zona presbiteriale per la concelebrazione. Da un punto di vista tecnico, quella cappella laterale di La Tourette è inoltre una delle primissime applicazioni del precompresso: si scorgono gli attacchi dei cavi sul perimetro, trattati da Le Corbusier (e da Iannis Xenakis che seguì direttamente il lavoro come ingegnere) con quella modalità consumata di *non-chalance* che prese il nome di *brutalismo*.⁸ È proprio a margine della cattiva esecuzione del muro perimetrale della cappella delle “viscere gesticolanti” che si può congetturare qualcosa: se infatti è evidente che il bel profilo curvilineo previsto nei disegni (indubbiamente mutuato da un tipo di linea sinuosa che Le Corbusier era solito percorrere quotidianamente nella sua mezza giornata di attività da pittore e scultore)⁹ non viene trascritto esecutivamente se non con una linea spezzata ed esitante: tuttavia è proprio la natura *brutalista* del manufatto che assorbe espressivamente questo tipo di “errore”; che in effetti non viene percepito come tale, sia perché è dentro la scala delle cose, sia perché la tecnica costruttiva è pensata in modo consustanziale al tipo di espressione del progetto, senza soluzione di continuità. Quattro piccole riflessioni vorrei aggiungere, per individuare meglio la natura di “grande oggetto” del Guggenheim-Bilbao continuando a postulare la sua concezione come staccata dagli aspetti espressivo-realizzativi propri dell’architettura. (foto 1-9)

La prima riflessione viene dal rapporto del manufatto con una delle “opere d’arte di completamento”, il divertente *10m tall dog* di Jeff Koons che sta all’ingresso, e che è ancora lavoro *pop* realizzato tecnicamente in modo assai interessante (senza essere un’architettura, ovviamente). Se, astruendo dal vero, si pensa al modello, è ragionevolmente facile vedere e controllare lì il rapporto tra il cane e l’insieme degli altri oggetti che plasticamente compongono il museo (come “viscere gesticolanti”?): si tratta in definitiva del rapporto tra oggetti della stessa specie (*pop*?), forse non c’è troppo da preoccuparsi per capire la “texture”, la “grana” o l’inclinazione della luce come quando si cerca di capire il rapporto tra una scultura ed un edificio “tradizionali”; né ricorre, d’altro canto, il caso complesso della grande parete cieca della chiesa de La Tourette che del “bastione che supporta le viscere gesticolanti” custo-

disce il segreto di equilibrio. La seconda riflessione (foto 10) è, stavolta, relativa all’interno, in particolare alle condizioni di fruizione museale di “Three Spanish Red Venuses” di Jim Dine,¹⁰ che può essere vista prevalentemente in controluce naturale (cosa piuttosto strana per un museo) ovvero dall’alto, da uno cioè dei ponti che attraversano la hall; proprio dal ponte l’opera – sovrastata da una controventatura della facciata assai generosamente dimensionata (che avrebbe potuto essere risolta in mille altri modi, fino ad annullarne la presenza adottando una soluzione strutturale specifica) – di fatto non si può vedere per intero, se non accettando la presenza (tra l’opera e l’occhio) della controventatura di cui sopra. La terza riflessione (foto 11) riguarda ancora lo spazio interno, e viene dall’interazione dei lavori di Richard Serra con lo spazio dell’ampia sala al piano terra a questi dedicata; le grandi *Torqued ellipses*, che hanno indubbiamente la forza straordinaria alla quale Serra ci ha abituati, lasciano, per quello spazio concitato – verosimilmente, nelle intenzioni, una sorta di omaggio al modo di lavorare di Serra – un po’ così: la sala stessa, tutta illuminata artificialmente, sembra esprimere in effetti una sovrapposizione (di rumore?) inseguendo e facendo eco con pareti di cartongesso alle pur potenti torsioni dei ferri. Per caso, nel 1988, vidi le *Berlin Curves* nella quota giardino della Neue Nationalgalerie di Mies van Der Rohe: banalmente, lo scarto tra il nitore degli spazi miesiani (ancorché ridotti, rispetto alla dimensione della sala di Bilbao) e la forza di quel lavoro di Serra generava un interstizio, qualcosa che conservo nella memoria come la più vera – per me – materializzazione dell’*entre-deux* di cui al duo Deleuze-Guattari.

La quarta riflessione (foto12) riguarda una *new entry* nella città di Bilbao, la Biblioteca universitaria che Rafael Moneo Vallès ha appena completato lungo il medesimo argine del fiume, vicinissima al Guggenheim; si tratta di un edificio poco appariscente, con un lavoro di ricerca tecnica sulla “parete” che si traduce in un cristallo molato miracolosamente corrispondente alla tonalità del cielo normalmente pesto di Bilbao. Vien da pensare ad una sorta di *Maison Clarté* basca, tanto per dire; non è, questa di Moneo, una mossa *popular*; pare piuttosto, un *monumento*, cioè uno di quei così che, con propria solitudine ed irripetibile specificità di

luogo, finiscono col rivoluzionare sensibilmente, giorno dopo giorno, forse con inegual clamore rispetto a quanto mediatica sorte ha riservato finora al Guggenheim di Frank Owen Gehry, la percezione di quel pezzo di Bilbao.

(segue nel prossimo numero)

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

Foto Giacomo Pirazzoli

¹ Vd. Guido Guerzoni, *Il Guggenheim globalizzato*, in *Sole-24h*, domenica 4 Novembre 2007; questo articolo ha il merito di affrontare in modo complesso - e senza preponderante riferimento alle questioni d’architettura, non essendo peraltro Guerzoni architetto - il grande successo del Guggenheim Bilbao.

² con tutte le riserve sulla maniera di etichettare che corrisponde (o non corrisponde) a queste due definizioni di correnti artistiche spesso più vicine di quanto non si possa ritenere.

³ Cfr., *Sketches of Frank Gehry*, regia di Sidney Pollack, U.S.A. 2005; in Italia il film è stato taroccato con il titolo *Frank Gehry creatore di sogni*.

⁴ Cfr., Barbara Rose, *Paradiso Americano - saggi sull’arte e l’anti-arte 1963-2008*, Scheiwiller, Milano 2008.

⁵ A coté, vorrei anche precisare che si tratta di oggetti espressamente concepiti per creare luoghi altri (reidentificando completamente, cioè, il luogo come era), non già per assumere senso dai luoghi stessi, come *site-specific*.

⁶ Per il Guggenheim-Bilbao, per esempio, viene spesso fatto cenno all’impiego “innovativo” dello zinco-titanio “in dialogo con la pietra”; ma in effetti nel primo caso sia il materiale che la tecnica di posa erano già ben note: la novità è stata soprattutto il riflesso mediatico, nel senso che ora tutto il mondo (dei non addetti ai lavori) sa che esiste lo zinco-titanio (e pensa che sia una soluzione innovativa), perché è stato usato in quell’edificio. Per la parete ventilata in pietra, questa è stata una tecnica molto diffusa fin dagli anni ‘80.

⁷ C. Rowe, *Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon - architect: Le Corbusier*, in “Architectural Review” n.772 - June 1961, p.401; in questo formidabile saggio Rowe pone tra l’altro le basi del successivo ed insuperato *Trasparenz* (1968, con R.Slutski); “gesticulating entrails” è traducibile in italiano come “viscere gesticolanti”. Su La Tourette mi permetto di rimandare a G.Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette-qualche congettura*, Edizioni all’Insegna del Giglio, Firenze 2000.

⁸ Il convento fu realizzato dalla ditta Sud Est Travaux Construction; la vicenda costruttiva e di cantiere è opportunamente ricostruita in Ferro, Kebbal, Potié, Simonnet, *Le Couvent de La Tourette*, Ed.Parenthèses, Marseille 1987.

⁹ Vd. S.Von Moos, *Le Corbusier as Painter*, in “Oppositions”, n.19-20, 1980, pp.87-107.

¹⁰ A margine del lavoro di Jim Dine (il quale credo sia stato peraltro uno degli *american artists* sodali di Frank Gehry) non posso non ricordare lo straordinario film di uno fra i più “americani” dei grandi registi italiani, Elio Petri, che girò nel 1968 *Un tranquillo posto di campagna*; Petri, che indubbiamente aveva la vista lunga, chiamò proprio Jim Dine per insegnare a Franco Nero a dipingere “nel modo giusto”, per questo suo film che segnò tra l’altro la fine della collaborazione con Tonino Guerra come sceneggiatore.



Chiesa di San Giovanni Apostolo a Perugia

Carlotta Passarini

Lo sguardo dell'architetto è rivolto ad un paesaggio disgregato e corrosivo, fragile custode di antichi codici che ne conservano l'identità. Egli sa leggere e selezionare quei segni eloquenti, in attesa, presenti nel paesaggio, ma soprattutto sa coglierne la trasformazione in atto. Le sue architetture sono "una continua, incessante cura della ferita che l'uomo ogni giorno arreca al corpo del mondo".

Perugia, una città costruita sulla rupe, fatta di piazze innalzate a diverse quote e di collegamenti fra di esse, manifesta il suo costante interrogarsi sul rapporto fra città e campagna, attraverso le sue architetture, evidenziandone il carattere verticale: sotto la chiesa del Gesù si sovrappongono tre oratori che collegano idealmente le due quote.

Perugia è una città edificata su se stessa, dove la Rocca si è calata sul corpo dell'abitato utilizzandolo come basamento, chiudendo nei suoi sotterranei strade e case. Paradossalmente la Rocca ha divorato parti della città, preservandole dalle trasformazioni del tempo.

La nuova chiesa di San Giovanni Apostolo ed i suoi ambienti parrocchiali, sorgono su un terreno scosceso sul fondovalle nella periferia di Perugia, a Ponte d'Oddi. L'accesso all'area avviene dal basso, attraverso il sagrato della chiesa, da cui inizia un duplice percorso. Il primo è costituito da scalinate esterne che conducono ad una piazza rialzata, il secondo procede in piano lungo lo sviluppo longitudinale della chiesa a cui si accede attraverso "un'ombra" che incide verticalmente la facciata e forma la croce con una putrella orizzontale, la quale ribadisce il rapporto fra le quote delle due piazze.

Il percorso avanza giungendo all'altare, accompagnato da un segno di luce e dal ritmo di colonne addossate alle pareti; continua poi attraverso la sagrestia fino alla cappella feriale, per risalire all'esterno dove si trova la piazza sopraelevata. Il taglio che incide entrambe le facciate, prosegue sulla copertura, segnando un'ulteriore croce rivolta al cielo e alle colline circostanti.

I percorsi collegano così piazze poste a quote differenti, restituendo al paesaggio, sempre più isolato, la lentezza di una misura perduta, ed il corpo della chiesa appare inglobato nella terra come per custodire la sensibile zona presbiteriale dalle trasformazioni che hanno modificato il paesaggio circostante.

Alla sommità del pendio, sulla seconda piazza, si sviluppa il centro parrocchiale, costituito da un corpo porticato su due fronti, che si inserisce nel paesaggio in qualità di frammento, manifestando un presente lacerato rispetto ad un ordine dimenticato. Una lieve rotazione rispetto al resto del sistema ne mostra la capacità di ricomporre rapporti fra uomo e natura, la dove la regola si infrange per seguire i pendii della terra e selezionare la vista di precise porzioni di paesaggio. La medesima quota di gronda tiene insieme i due edifici.

In fondo l'intero complesso si manifesta come un unico blocco di mattoni, una costruzione per sorreggere una pausa nella periferia, un basamento per il paesaggio di cui la chiesa diviene fondamenta.

Con pochi segni intensi e necessari Paolo Zermani incide il corpo del paesaggio, rigenerandone i processi di identificazione.

Chiesa di San Giovanni Apostolo
Ponte d'Oddi, Perugia

Concorso 1997
Realizzazione 2001-2006

Progetto:
Paolo Zermani

con:
Mauro Alpini
Fabio Capanni
Giacomo Pirazzoli
Fabrizio Rossi Prodi

collaboratori:
Giovanna Maini
Tomohiro Takao

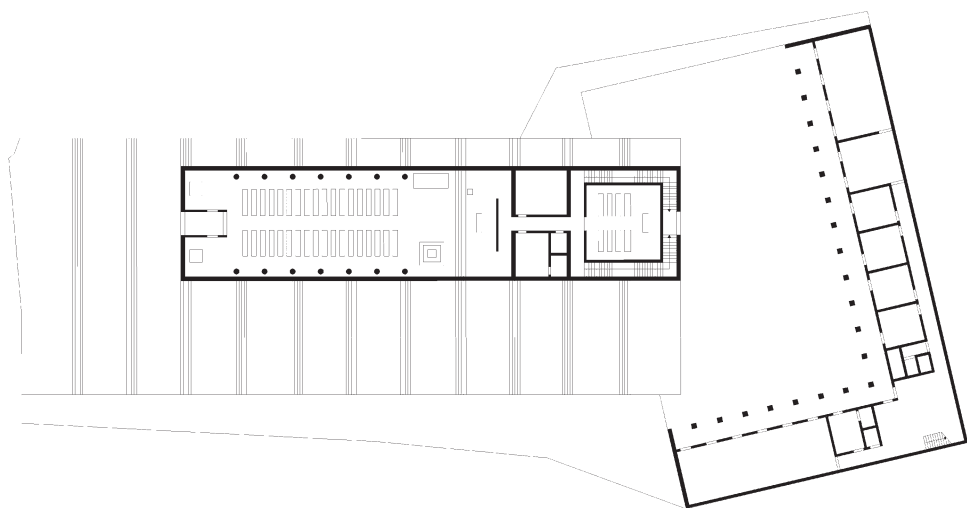
Foto:
Mauro Davoli







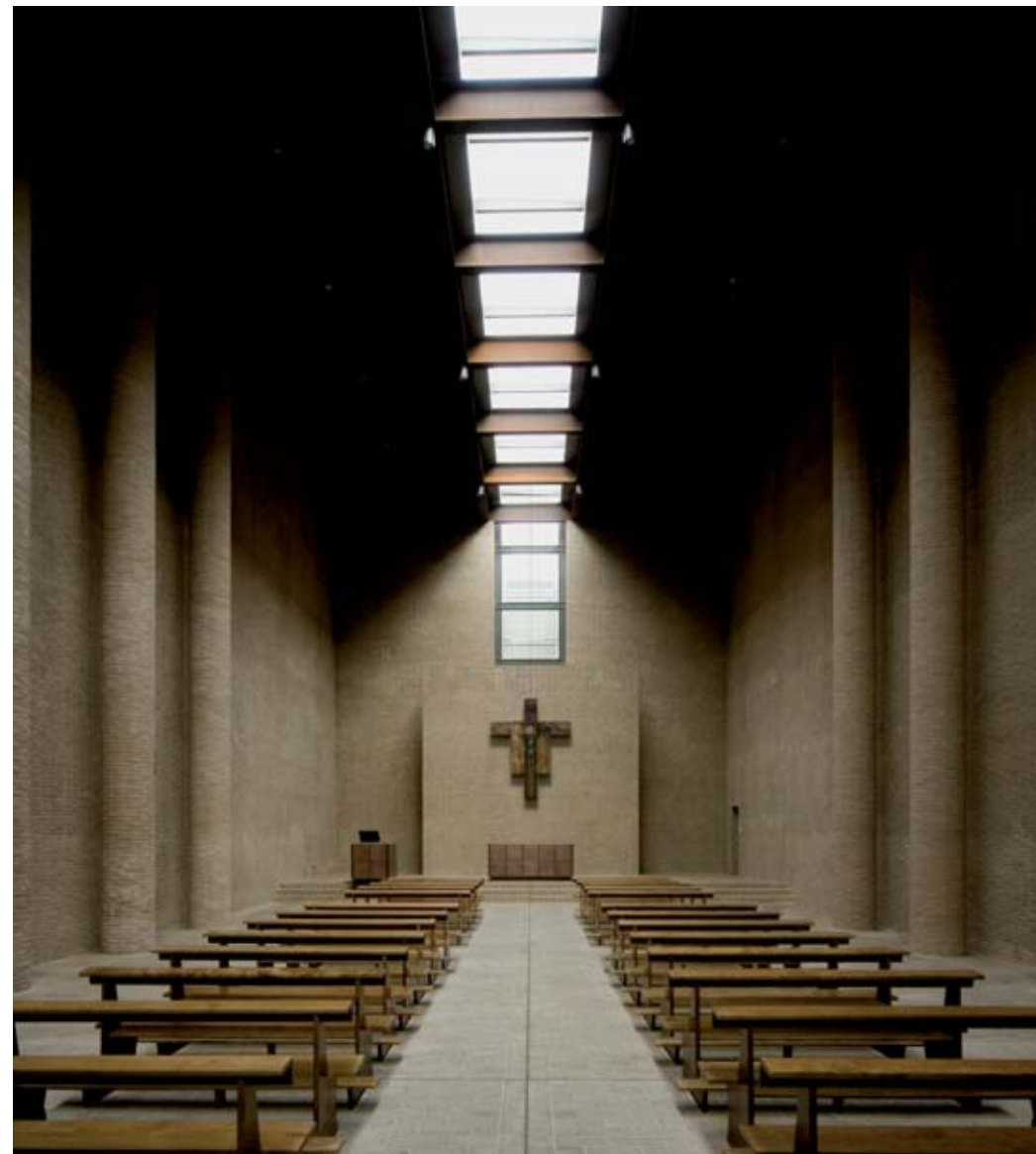
3



4

Pagine precedenti:
1
Vista dal sagrato
2
Vista dalle colline

3
Il presbiterio
4
Pianta generale
5
L'aula principale



Alberto Breschi

La piazza continua Nuovo Auditorium per Isernia

Giovanni Bartolozzi

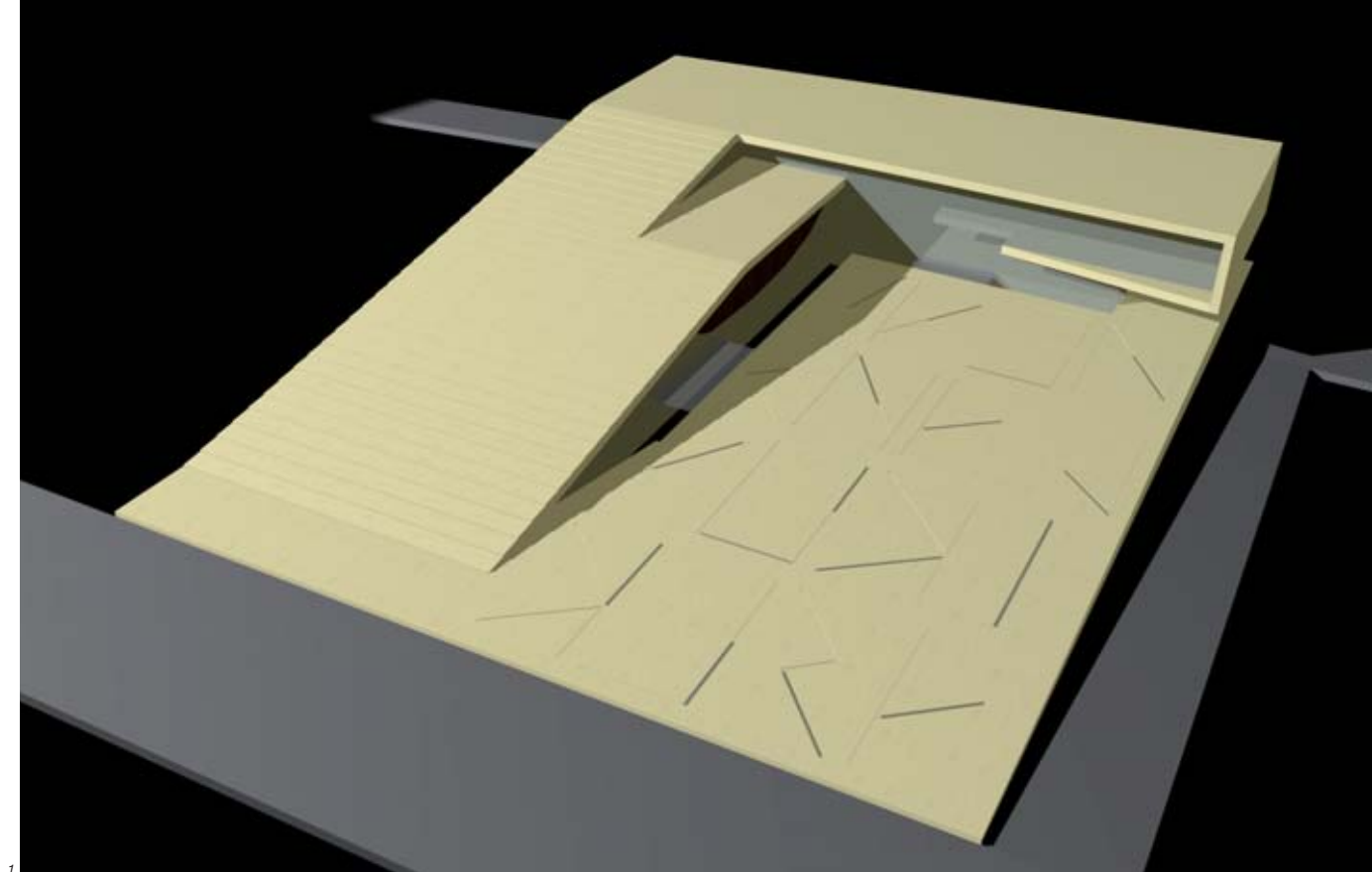
Il progetto per il nuovo auditorium di Isernia, secondo classificato per il medesimo concorso, è, tra i più recenti progetti di Alberto Breschi, quello che meglio si presta ad indagare il tema della *sezione* proposto da questo numero della rivista. L'architettura contemporanea ha di fatto superato da decenni il tradizionale metodo di composizione per assemblaggio di parti e piani parziali (piante, sezioni e prospetti), in favore di una visione più omogenea e complessa che propone operazioni progettuali tali da coinvolgere piante sezioni e prospetti in un continuum inscindibile. Dentro questa cornice la sezione diviene un momento di verifica indispensabile per la rispondenza di un organismo architettonico e soprattutto essa rimane il principale strumento per dosare la spazialità di un edificio. In breve, l'architettura non è più concepita da una sezione generante, ma da una sequenza di sezioni che tengono insieme il racconto spaziale. Il progetto per il nuovo auditorium di Isernia attua questo procedimento e lo dilata a scala paesaggistica.

Parlare di questo progetto del prof. Breschi implica un'adesione che non si esaurisce nella sua rilettura critica, ma, inevitabilmente, è anche quella dell'allievo che ha seguito in questi anni un percorso e ne ha assorbito delle metodologie, delle sostanze. Sottolineo quest'aspetto perché credo in certo tipo di insegnamento universitario che fa perno sulla continuità di una "scuola" di pensiero che trova in alcuni docenti, e in Breschi in particolare, una cerniera importante, e mi sembra doveroso, in questo periodo di smarrimento e di crisi delle istituzioni e dell'architettura, avere dei riferimenti culturali. Non solo, nello

specifico di questo tema (la sezione, appunto), la *scuola fiorentina* ha fornito dei contributi tutt'oggi esemplari: tra i tanti aspetti, essa si è principalmente caratterizzata per la capacità dei suoi protagonisti - Michelucci in testa - di saper leggere e concepire piante come matrici di organismi spaziali e sezioni come strumenti di misura di complessi livelli di comunicazione.

I più recenti e conosciuti progetti di Breschi riguardano degli inserimenti urbani in contesti stratificati e spesso difficili, densi di storia, di tracce e si caratterizzano per la sintesi rigorosa ma sempre espressiva e materica che essi stabiliscono con il contesto. Si tratta di progetti che interessano in buona parte spazi pubblici, piazze, recuperi di edifici esistenti o ampliamenti di preesistenze e lavorano su quella idea di trasformazione urbana, di *metamorfosi* che Breschi teorizza da anni fuori e dentro la Facoltà di Architettura. Questi progetti sentono la città come un campo esteso di interferenze e rileggono l'esistente come una fase intermedia della vita urbana soggetta a continue sovrapposizioni. Senza scadere mai nel commercio formale con la storia, il progetto di *metamorfosi* diviene lo strumento per innestare delle ricuciture, per stabilire dei momenti di dialogo con le preesistenze attraverso inserimenti ragionati, attenti, che mai rinunciano al rinnovamento linguistico e tecnologico. A Isernia ci troviamo invece di fronte ad un progetto ex novo, a confronto con un contesto paesaggistico di grande valore: siamo cioè nel vivo dell'architettura e di tutte le sue implicazioni a differenti scale.

Il nuovo auditorium si inserisce nell'area dell'ex campo sportivo, in un contesto



Concorso Internazionale di Progettazione
Nuovo Auditorium Città di Isernia
2° classificato

2005-2006

Committenza:
Comune di Isernia

Progetto:
Alberto Breschi
Paolo di Nardo
Eugenio Martera
con:
Carlo Baistrocchi
Giacomo Benvenuti
Claudia Giannoni
Stefano Mignani
Eugenia Valacchi





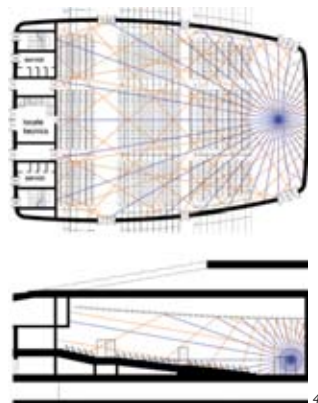
delicato e strategico poiché stabilisce una sorta di limite tra il centro urbano e la nuova area di espansione. Esso s'innesca in un sistema assai più articolato previsto dal progetto che, sinteticamente, prevede nell'area di crinale lungo il fiume Carpino, la creazione di un parco urbano polifunzionale ideato come elemento connettivo tra la viabilità esistente, il museo Paleolitico e il nuovo auditorium, affiancato da una molteplicità di funzioni al contorno come la galleria urbana, l'area espositiva, l'Isernia Info Point, il centro di formazione, i servizi di ricezione, gli spazi di ristoro e i parcheggi.

La soluzione progettuale è di una chiarezza esemplare, a tal punto che non necessitano spiegazioni aggiuntive a quelle che le sue immagini esprimono, e per questo ci limiteremo ad alcune riflessioni trasversali muovendo dalla sua idea di fondo, che è quella di spogliare l'edificio dalla sua tradizionale massa per restituirlo in un gesto a scala paesaggistica. Questa idea si attua attraverso la stesura di un'ampia superficie materica, una sorta di superficie pubblica innestata sul suolo, tagliata secondo traiettorie funzionali e articolata su più livelli. Questa superficie fascia le funzioni e conforma all'esterno spazi pubblici a differente vocazione: si dilata in una grande piazza al primo livello, si solleva in una piazza inclinata ai livelli intermedi,

si raccorda alla copertura del volume dedicato alle funzioni accessorie in una piazza panoramica. Infine l'impronta sul terreno della grande superficie genera un piano interrato dedicato ai parcheggi, che risolve il lieve dislivello col piano stradale retrostante.

La superficie che compone l'intero progetto è controllata, tenuta insieme dallo studio della sezione trasversale che ne scandisce i passaggi di quota, i doppio volumi, le connessioni con la grande rampa, gli aggetti e le rientranze, il rapporto interno-esterno. Dalla sezione è inoltre leggibile la scelta progettuale più rilevante, che è quella di incastrare la grande sala dell'auditorium tra la piazza inclinata e la piazza del primo livello, per coinvolgerla in un meccanismo di sovrapposizione funzionale continuo che si conclude all'ultimo livello con la terrazza panoramica. Con una logica distributiva che alterna la cadenza di spazi pubblici alle funzioni specifiche, le piante riflettono senza sbavature l'articolazione complessiva messa a punto nella sezione e la dilatano liberamente sull'ingombro irregolare dell'isolato.

La sezione diviene dunque il primo gesto, il primo atto generativo che da una parte ricerca il coinvolgimento spaziale, l'integrazione delle possibilità di movimento e dall'altra stabilisce un rapporto, una dialettica emozionale col



Pagine precedenti:

1

Il concetto

2

Veduta del progetto

3

Prospetto inserito nel paesaggio

4

Studio dell'acustica

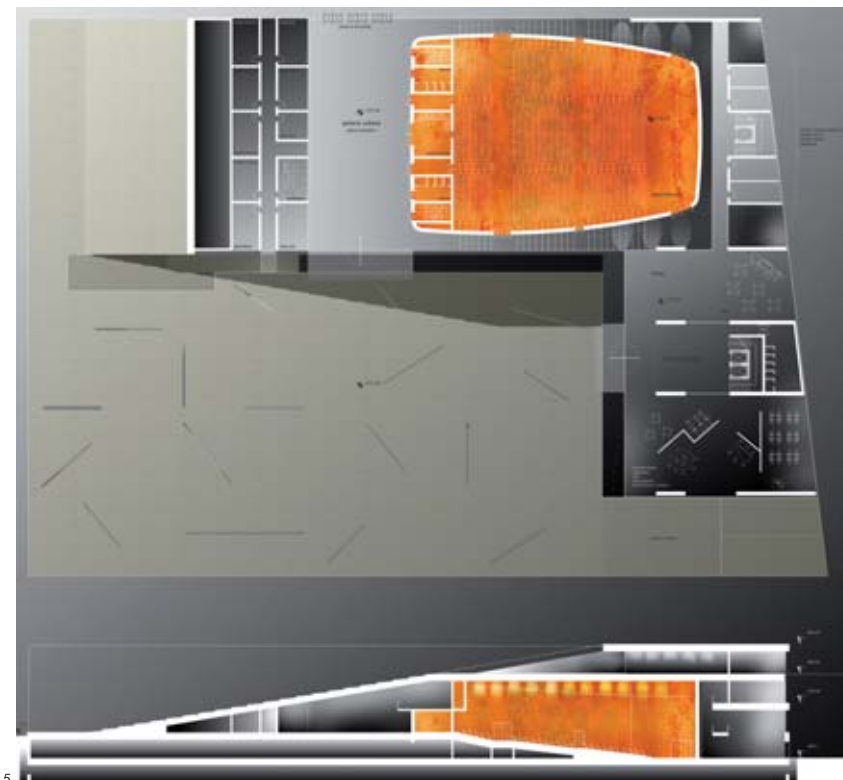
5

Pianta quota 00 e sezione

Pagine successive:

6 - 7

Vedute del progetto

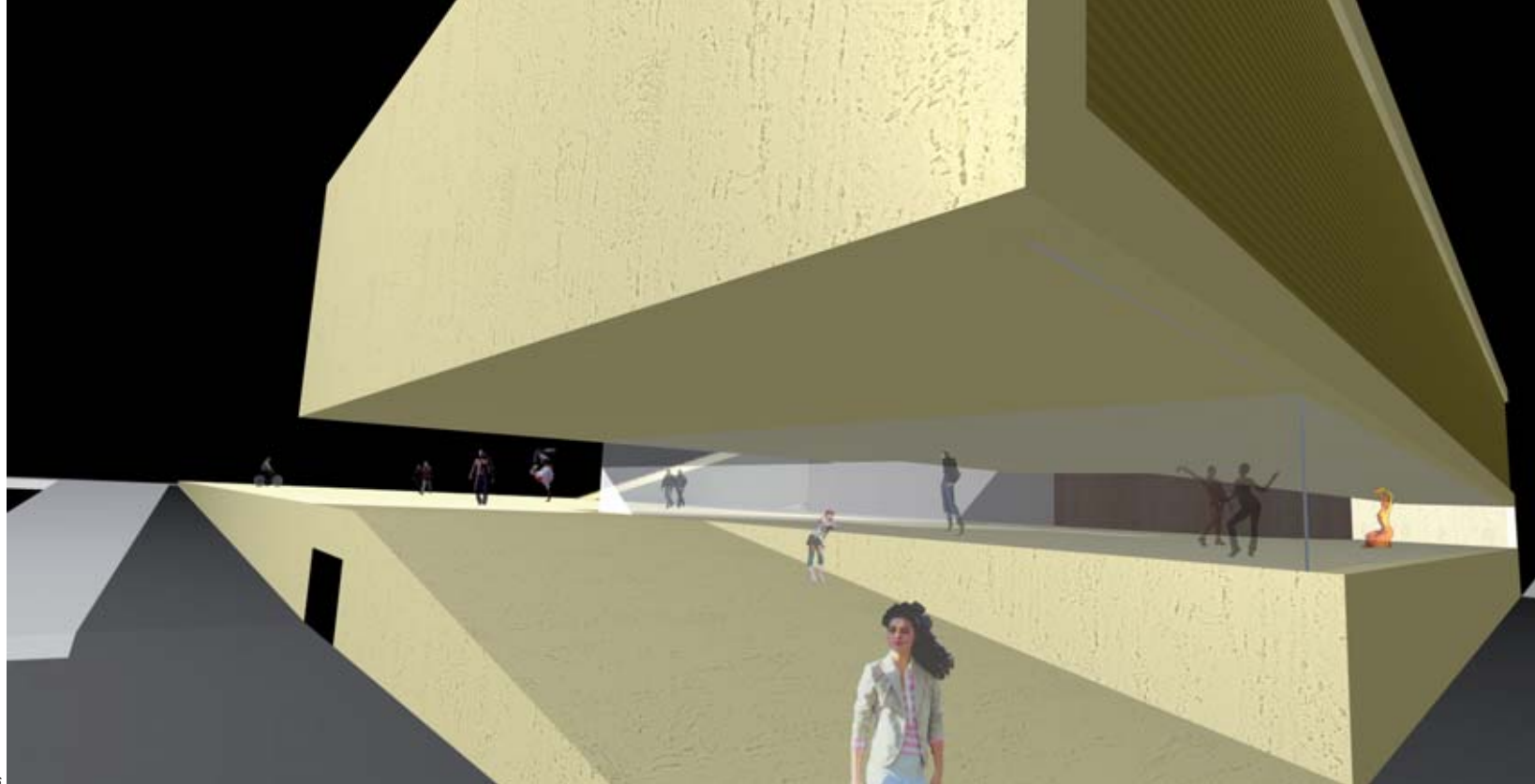


paesaggio. Per questo essa diviene l'unico strumento per dare una risposta coerente alle due scale che caratterizzano il progetto: quella architettonica e quella paesaggistica.

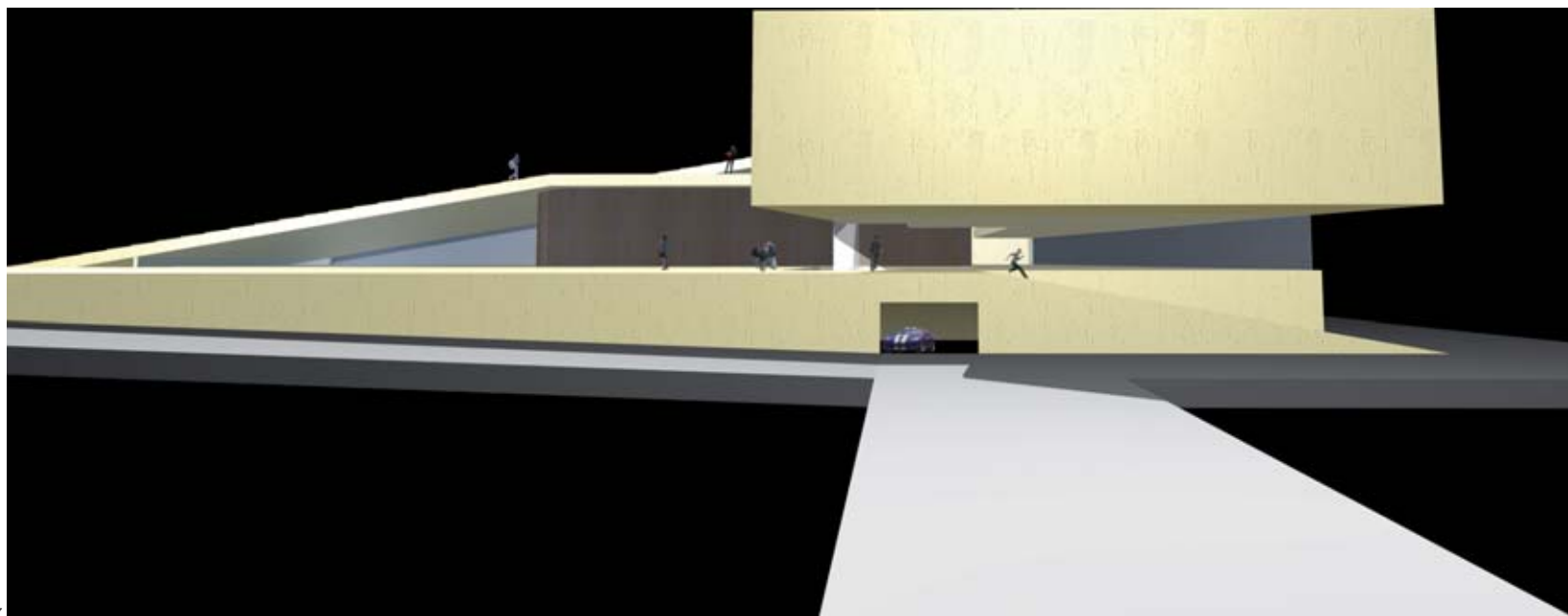
L'impianto rifiuta i tradizionali schemi tipologici e organizza il programma in un serrato dialogo con gli spazi pubblici esterni. Al primo livello la grande piazza attrezzata si apre su Viale Risorgimento e concentra gli accessi all'auditorium polivalente, alla galleria urbana e all'area espositiva, mentre una porzione di essa, nel coprire la grande sala dell'auditorium, diviene una gradinata che serve il terzo livello interamente dedicato all'Isernia Info Point e al centro di formazione. La gradinata, come un lungo spalto, definisce la piazza inclinata indicata per manifestazioni ed eventi all'aperto. Quest'ultima si raccorda infine alla copertura del volume, una terza piazza panoramica proiettata sul paesaggio, sull'area archeologica della pineta sottostante e sul museo Paleolitico. La sezione restituisce fedelmente questo senso di continuità della superficie, che in un gesto unico genera gli spazi pubblici esterni e avvolge le funzioni interne, e perfino il volume parallelepipedo staccato da terra si configura come una piegatura, un avvolgimento dell'intera superficie.

Dagli interni alle coperture, ogni spazio di questo progetto è ideato per la fruizione. Il risultato è un'architettura che si percorre in infiniti modi, che si vive in ogni sua parte. L'operazione progettuale è capillare, secca, decisa e per questo svincolata da dettami e nostalgie linguistiche. Insomma questo progetto continua quelle riflessioni, quel filo conduttore interrotto che è stato tracciato dalla *scuola fiorentina* per il semplice motivo che esso subordina tutto il suo impianto al senso del percorso, dello spazio pubblico, dell'evento. L'edificio in fondo è una piazza continua. Rifiuta ogni tipo di mediazione e presenta con dichiarata fermezza la sua idea: è una superficie permeabile che si fruisce con un livello imprevedibile di possibilità ed è al contempo un segno, una sagoma seduta sul paesaggio che diviene essa stessa paesaggio.

6



7



Fabrizio Rossi Prodi

Nuovo Palazzo della Provincia di Arezzo

Fabiano Micocci

Il progetto per un'ulteriore sede della provincia di Arezzo tenta di dare una risposta alla doppia esigenza di definire un'immagine per una sede istituzionale moderna e incorporare i materiali architettonici e urbani della città attraverso un intervento capace di riaffermare valori architettonici e civili, coniugando un elevato grado di autorevolezza con spazi e caratteri figurativi familiari agli abitanti.

Questo obiettivo è raggiunto attraverso l'uso di elementi desunti dalla tradizione e dal paesaggio, riletti, reinterpretati ed adattati alle richieste tecniche dell'amministrazione mirate ad una fattibilità economica che ha indirizzato le scelte verso un volume contenuto e compatto ma articolato in più parti.

Il recupero di immagini e concetti consolidati nelle tradizioni e nell'orografia del luogo vengono però traslati verso nuove interpretazioni trasgredendo queste figure e introducendo quelle incertezze che sono espressione di una maggiore dinamica sociale in cui l'autorità di fondo con il diritto a partecipare.

L'edificio si pone come una presenza nodale, in parte autoreferenziale ma in continuità di masse e rapporti di scala con il contesto, in un'area strategica della città poco distante dalla stazione e dal centro storico, senza però continuità con un tessuto caratterizzato da una pianificazione aperta e priva di caratteri significativi. Da qui la declinazione di un organismo in forma di palazzo dai forti valori simbolici in grado di esprimere l'esercizio dell'amministrazione civiche. L'impianto quadrilatero del palazzo rinascimentale italiano però si contorce e ripiega su se stesso dando vita a una spirale che deforma la statica pianta centrale in un percorso avvolgente e

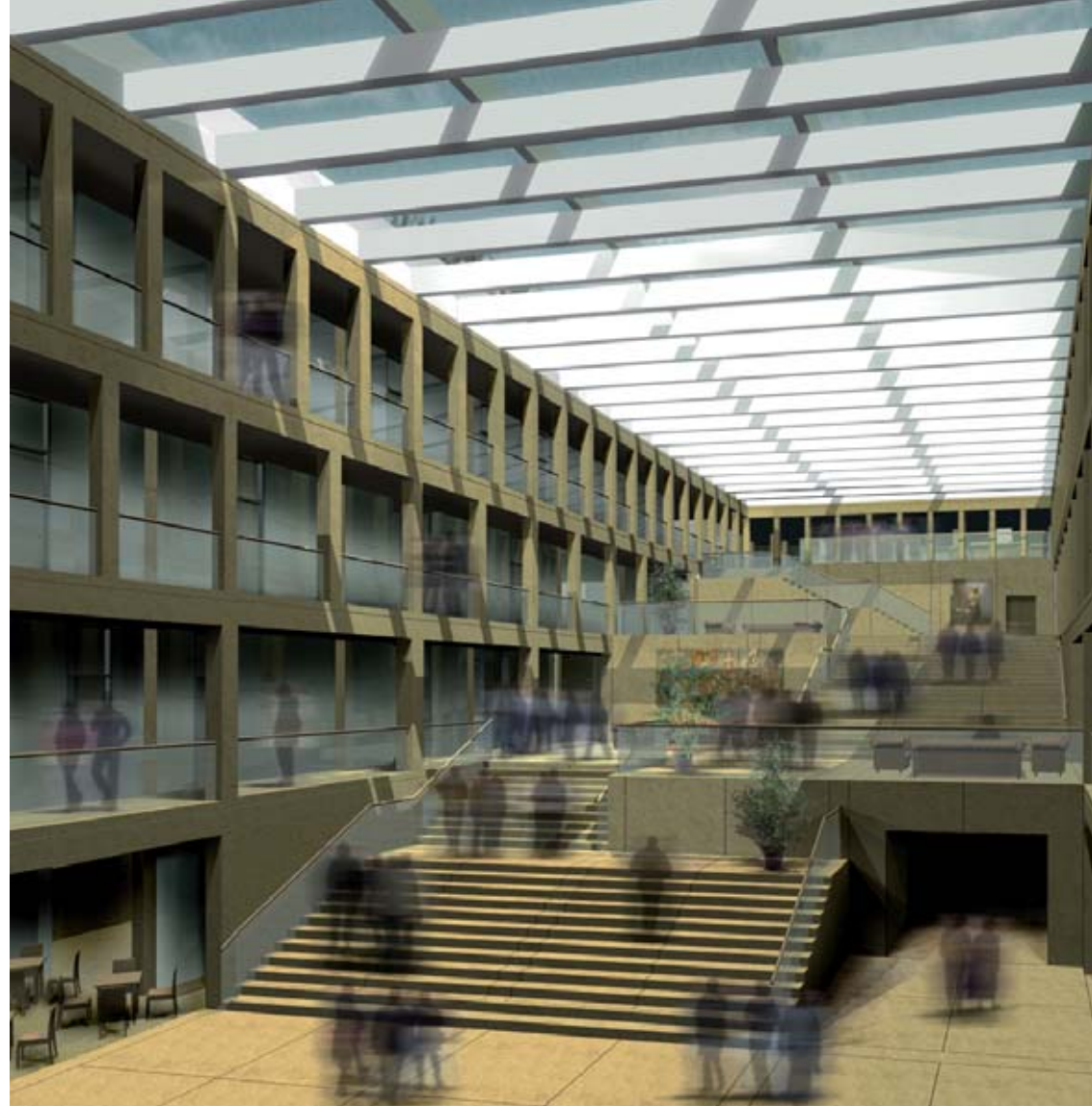
virtualmente senza fine. La forma reinterpretata si spezza su di un lato come una rovina permettendo una lettura del suo interno che invoca la partecipazione rendendo lo spazio ivi racchiuso pubblico e dove, al momento dell'interruzione, viene collocato l'ingresso principale; sull'altro lato la massa compatta si sospende su un lungo taglio che contraddice una l'imponenza e permettere l'inclusione di ciò che è fuori. La scomposizione del volume induce ad una lettura dei fronti in sequenza dinamica in cui le interruzioni invocano penetrazioni verso l'interno.

L'accesso è mediato da un basamento per accrescerne l'autorevolezza, come nelle costruzioni acropolitiche, che costituisce un'immagine più tradizionale e compassata, ma il profilo dell'edificio arretra dai limiti creando ambiti inaspettati ed evocando una passata monumentalità oramai inattuale, suggerendo sin dall'arrivo un cammino da seguire lungo una serie di luoghi in successione che narrano l'articolazione del volume. La varietà di questi spazi viene introdotta da due scalinate opposte, una più lenta e una più rapida, collegate da un percorso obliquo che attraversa l'edificio e mette in relazione le parti della città.

All'interno la piazza, simbolo di libera partecipazione democratica, sorge come un vuoto nel costruito in una periferia diradata in cui l'assenza di rapporti tra le volumetrie determina un'impossibilità di definizione di luoghi. Questa piazza, grazie alle articolazioni e alle interruzioni nei volumi, cessa di essere una "stanza" privata e diventa un percorso esperibile nel tempo articolandosi in una successione di più spazi ordinati secondo una regola emisimmetrica.

Concorso di progettazione per un'ulteriore
sede della Provincia di Arezzo
2005
Progetto vincitore

Progettista Capogruppo:
Fabrizio Rossi Prodi
Gruppo di progettazione:
Paolo Spinelli
Marco Zucconi
Simone Abbado
Emiliano Romagnoli
Collaboratori:
Caterina Ciampi
Jacopo Maria Giagnoni
Georgios Kapourniotis
Fabiano Micocci
Nicola Spagni
Francesco Tarentini
Enrico Tomidei
Consulenti:
Giancarlo Martarelli





4



Questo cammino prosegue attraverso la corte interna verso la grande scalinata dell'atrio che evoca il principio insediativo della città e il tema delle piazze arroccate, disposte in salita e corredate da scale, dalla quale si accede a tutti i livelli dell'edificio e ai principali servizi. Lo spazio che si dilata in questa successione di piani è regolato dai partiti strutturali perimetrali che ne delimitano lo spazio recuperando la regola figurativa della Pieve di S. Maria che articola gli spazi urbani al centro della città. La scalinata è chiusa in alto da una grande vetrata orizzontale schermata che manifesta la sua vocazione a luogo esterno che ospita la vita collettiva resa viva dall'intensa luce solare filtrata con un brise-soleil posto in copertura. Realizzata come una serie di luoghi articolati in successione, tra i quali viene ospitato anche un auditorium e una piccola sala conferenze, questo grande atrio è un luogo di attese e di partenze, centro d'informazione, spazio espositivo e di divulgazione, per ospitare e orientare. I percorsi di distribuzione partono da qui e connettono tutti i livelli tra loro mentre il resto dell'edificio è un corpo in cui la distribuzione si articola linearmente lungo la spirale, con interruzioni nei giusti strutturali e con una estrema razionalizzazione dei percorsi verticali che mira al contenimento della volumetria. L'edificio, che reinterpreta alcune elementi caratterizzanti del luogo attraverso un'operazione di trasposizione, declina il rapporto con il paesaggio e la natura anche su un grado di biocompatibilità attraverso accurate soluzioni tecnico-progettuali per una maggiore efficienza climatica quali una corretta esposizione, l'uso di elementi naturali come schermatura, agevolazione della ventilazione naturale attraverso il basamento interrato, la raccolta delle acque piovane, lo sfruttamento passivo dell'energia solare per mezzo di una doppia vetrata orientata verso sud e che funziona da "macchina solare".

5



6



8



Pagine precedenti:

- 1
Vista della piazza interna e della successione degli spazi lungo la scalinata
- 2
Sezione della piazza interna coperta
- 3
Vista della testa e della coda della spirale e dello spazio compreso
- 4
Pianta del piano terra e del piano primo
- 5
Il fronte principale con la scalinata d'ingresso
- 6
Sezione della corte
- 7
Sezione trasversale del rapporto tra la piazza coperta e quella scoperta
- 8
Planimetria generale

Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli

A riveder le stelle

Da macchina da guerra incompiuta a *machine à voir*

Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli

Incompiuta allo scoppio della Grande Guerra, la fortezza austroungarica ipogea di Pozzacchio (dietro Rovereto) è uno dei *luoghi del sistema* (di forti, trincee, osservatori etc.) ove da anni lavoriamo per *risignificare paesaggi fortificati*.

Inizialmente (1997-2000) abbiamo reso "introduzione" al sito museale la pseudo-archeologia delle casermette: con qualche distanza da coloro che oggi ricostruirebbero tutto come se nulla fosse accaduto, abbiamo cercato di far rivivere i manufatti non solo per la loro presenza, ma in quanto *fatti spaziali*. Indirizzando l'occhio del *visitatore della domenica*, abbiamo protetto i ruderi con due tettoie in legno rette da pilastri in tubo di ferro: una di esse, a base quadrata e andamento isotropo, ospiterà il modello in cemento e ferro della fortezza, fruibile fino a salirci sopra, tenendo insieme pianta e sezione, spiegando così l'interno scavato che l'esterno naturale non svela. Quindi, avendo il Comune acquistato il forte previa nostra opera di assistenza, la seconda mossa, stavolta su incarico della Soprintendenza ai Beni Architettonici della Provincia Autonoma di Trento (2005-2009): le foto della ricognizione aerea (1918 - Archivio Museo della Guerra, Rovereto) mostrano i resti di un cantiere, così per noi il tema diviene la fruibilità in "ragionevole sicurezza" con narrazione dello sviluppo costruttivo e spaziale. Anche qui, come sugli Altipiani di Folgaria Lavarone e Luserna,¹ un capitolo particolare della nostra ricerca progettuale volta a re-istituire misura al paesaggio insiste sulla natura di opere costruite per tragarciare senza essere viste; e sul campo abbiamo ritrovato tra le macerie le sedi dei tubi ottici puntati verso una "insospettabile" casa nella valle, stazione di collegamento tra le fortezze: così un laser

installato nell'originaria posizione segnerà nella notte questo racconto di memoria. Conduciamo la rilettura della "fonte fisica" insieme alla relativa "fonte scritta" (secondo simmetrica definizione degli archeologi),² e ci è naturale il riferimento al lavoro sul vuoto di Rachel Whiteread. Abbiamo messo a fuoco una strategia di intervento *site specific* che lascia da parte sia la "pura invenzione dell'architetto" (contributo alla scemissima e colpevole distruzione del paesaggio italiano) sia la altrettanto penosa "completa ricostruzione" figlia di una iper-storia dimentica della contemporaneità (e in molti casi arbitraria). Peraltro nel programma del progetto abbiamo previsto anche un apposito comitato scientifico che, in collaborazione col MART di Rovereto, renda questo ri-usato paesaggio eccezionale *sala all'aperto* per il lavoro di selezionati artisti, *sensata esperienza* del contemporaneo.

Nelle sale scavate a volta NON rifacciamo stanze di legno COM'ERANO quanto piuttosto DOVERANO, concettualizzando i materiali; invece del legno il ferro - grigliato per gli orizzontamenti, per uno "sguardo trasparente" su quel che c'era, la traccia; e le stanze nella grotta divengono "teche rovesce" illuminate nell'interstizio perimetrale, per veder lo scavo. Da quell'interno scuro, con una scala in ferro disegnata a misura nel pozzo che avrebbe dovuto esser del montacarichi - *site specific* come rimettere il torsolo alla mela cui l'avevan tolto - si giunge, per la passerella-calco dei corridoi di collegamento tra le cupole corazzate mai messe in opera, a *riveder le stelle*. Nuova *machine à voir* (le paysage).

¹ G. Pirazzoli F. Collotti, *Il sistema delle fortificazioni degli Altipiani* - progetto preliminare PAT 2006

² *Der Kavernenbau*, Wien, August 1917.



Località Forte Pozzacchio
Comuni di Trambileno e Vallarsa
Provincia Autonoma di Trento

1997-2009

Progetto:
Francesco Collotti
Giacomo Pirazzoli

collaboratori:
Nicola Cimarosti
Mauro Boasso
Yoichi Sakasegawa
Serena Acciai
Ilaria Corrocher
Eric Medri

Strutture:
Giacomo Pirazzoli (concept)
Claudio Senesi (calcoli)
Impianti elettrici:
Enzo Giusti - Sind s.r.l.

Committente Provincia Autonoma di Trento,
Soprintendenza ai Beni Architettonici

Bibliografia lavori primo stralcio:

BSA Bund Schweizer Architekten Jahrbuch - *Annuario della Federazione Architetti Svizzeri*, Herisau 2002;
G. Pirazzoli, *Paesaggio, archeologia, progetto contemporaneo*, Ed. all'Insegna del Giglio per CNR, Firenze 2003;
Identità dell'architettura italiana 2, Diabasis, Reggio Emilia 2004;
F. Collotti, *Paesaggi fortificati della Grande Guerra, in "Il parco urbano come strumento di riqualificazione"* a cura di R. Capozzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006;
Befestigte Landschaft 1, Entwürfe für die Umgestaltung einiger k.u.k. Festungen, Trentino 1997/2006 in "Dortmunder Architekturheft" n.19 Stadtbaukunst: Das Straßenfenster, Dortmund/Köln 2007





5



6



7

Pagine precedenti:

- 1 Schizzo del modello della fortezza
- 2 e 4 Tettoie in legno a protezione dei ruderi, primo stralcio lavori 1997-2000
- 3 Plastico di studio per la collocazione del modello in cemento e ferro della fortezza

5

Foto ricognizione aerea 1918
Archivio Museo della Guerra, Rovereto

6

Piante di progetto ai vari livelli

7

Riferimento: Rachel Whiteread,
Untitled (Stairs) 2001

8

Concept e disegno esecutivo della scala

9

Progetto da due a tre dimensioni

10

Quel che si vede della fortezza
foto Massimo Battista

Pagine successive:

11

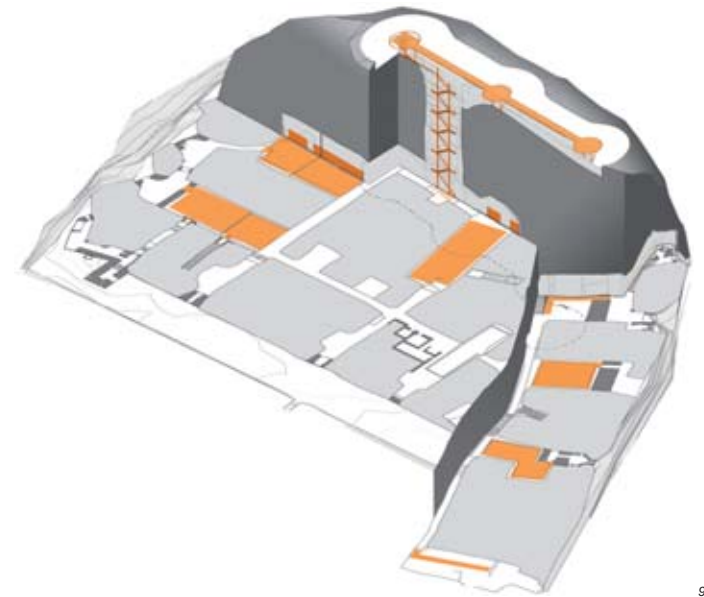
Fonte scritta
(Der Kavernenbau, Wien, August 1917)

12

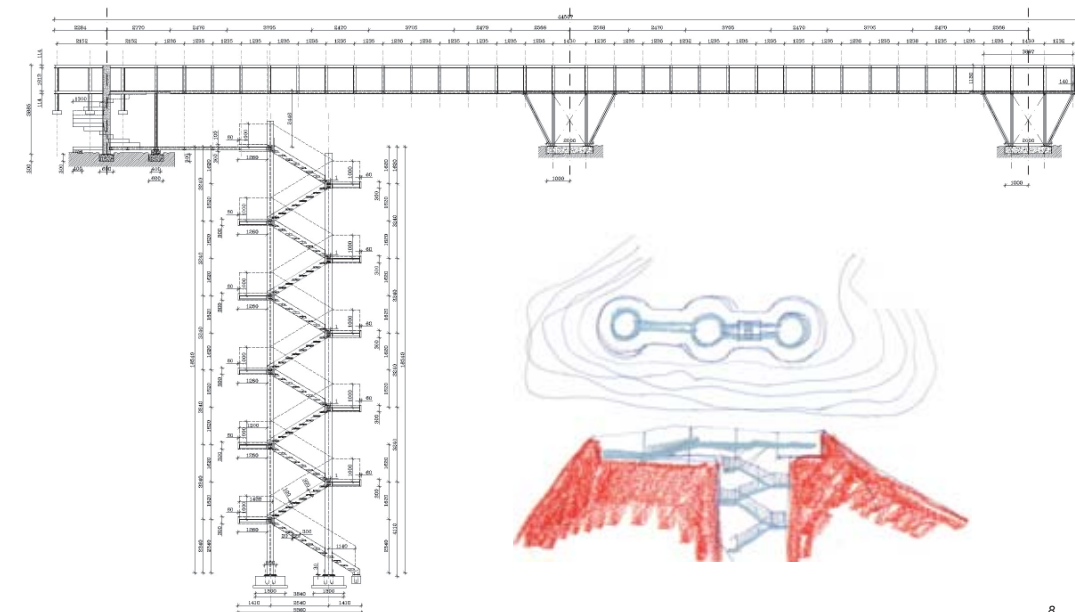
Render, concept e disegno esecutivo delle
sale interne

13

Nuova "machine à voir (le paysage)"



9



8



Laura Andreini Archea

Teatro e Auditorium del Maggio Musicale Fiorentino

Laura Andreini

Firenze vanta una lunghissima tradizione teatrale e musicale, una tradizione costantemente alimentata nel tempo da una continua innovazione, sperimentazione e adattamento dei canoni classici alla contemporaneità e ai gusti del tempo, una sorta di rinascenza che costituisce il carattere distintivo della città.

Per questo motivo il Maggio ha attraversato numerose stagioni ricche di successi e periodi di crisi non smentendo tuttavia le aspettative di un pubblico appassionato e competente a cui manca ancor oggi una vera e completa casa della musica come avvenuto per Roma con il nuovo Auditorium di Santa Cecilia o a Milano con il rinnovato teatro della Scala.

In questo panorama e con queste premesse si situa la proposta progettuale dello Studio Archea per il concorso del nuovo Teatro e Auditorium del Maggio Musicale Fiorentino inserito nelle opere parzialmente finanziate con i fondi per la celebrazione dei 150 anni dell'Unità d'Italia, un impegno accolto, oltre l'esito del concorso e del progetto, come contributo culturale nei confronti della città che possiede nel suo codice genetico la capacità di coniugare tradizione e innovazione, modernità e classico, una sfida giocata su un piano squisitamente intellettuale che relazione il valore dell'opera al suo contesto. Il luogo prescelto dall'Amministrazione Comunale per la localizzazione è di per sé uno spazio strategico per la città, essendo ubicato all'inizio del parco delle Cascine con affaccio sulla cerchia dei viali, e al contempo simbolico, non una semplice area ferroviaria in dismissione ma una delle prime aree ferroviarie d'Italia, un primato tecnologico colto da

Firenze in un periodo di particolare interesse per l'intera storia europea.

Primato tecnologico, primato artistico, tradizione, innovazione, "abitano" un guscio architettonico che contiene il cuore del teatro del Maggio strutturato come una lunghissima onda armonica organizzata senza soluzione di continuità, una sorta di strumento musicale a metà tra il violino e l'accostamento di più pianoforti a coda le cui casse armoniche, differenziate per dimensioni, segnano dall'esterno la presenza dell'edificio come strumento musicale. Un continuum plastico che racchiude le funzioni previste, le due sale d'ascolto principali, ma al tempo stesso si apre ad una permeabilità percettiva multidirezionale prospettando sia verso la città che verso l'Arno.

Non un semplice contenitore funzionale, non la torre d'avorio dello specialista ma un luogo circoscritto e al tempo stesso eterodiretto, aperto all'universalità dell'arte e della conoscenza, musica solidificata in forma, baricentro articolato da rapporti di relazione continui, con il margine edilizio multiforme della città storica, con quello naturale e frastagliato del Parco delle Cascine, con quello compatto e definito dei fronti urbani più recenti.

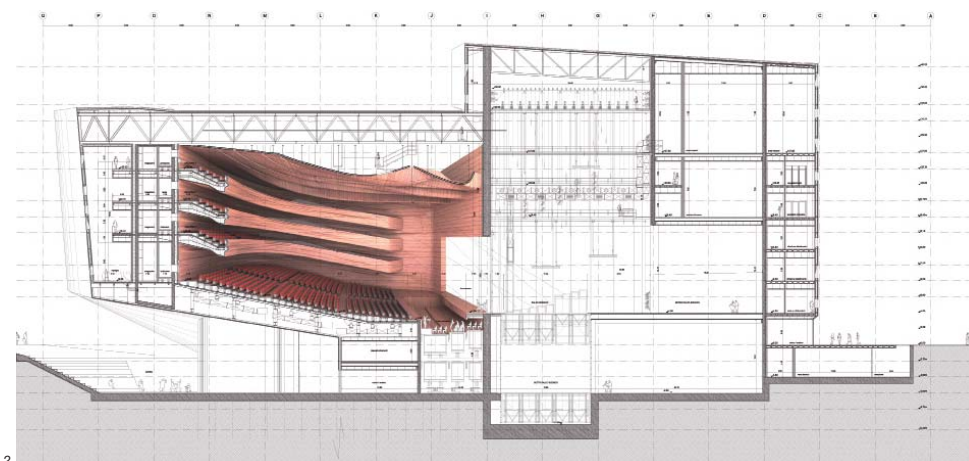
Lo spazio connettivo di tutto il complesso è sotteso da una grande area pedonale pubblica, una specie di piazza delle arti e della musica popolata da sculture a tema progettate appositamente da Giuliano Vangi. Uno spazio che oltre ad affermare uno specifico valore architettonico integrato con l'involucro edilizio, in modo da definirne flussi e gerarchie, assume il carattere di giardino di pietra, di punto di osservazione e di ascolto



Nuovo Teatro e Auditorium del Maggio Musicale Fiorentino
Porta al Prato Firenze
2007

Progetto:
Studio Archea
Marco Casamonti
Laura Andreini
Silvia Fabi
Massimiliano Giberti
Gianna Parisse
Giovanni Polazzi

Strutture:
Favero & Milan Ingegneria
Impianti tecnologici:
Studio TI
Consulenti:
Silvano Cova
Matteo Cova
Acustica:
Eleonora Strada
Sculture:
Giuliano Vangi
Impatto ambientale:
Studio Ingeo
geologia:
Eros Ajello
GeoEco Engineering



della musica all'aperto.

Non uno spazio libero semplicemente lastricato ma il piano guida su cui si svolge la *promenade architecturale* attorno al teatro, variabile altimetricamente dalla quota stradale sul lato del viale Fratelli Rosselli fino a quello prossimo alle due sale aggettanti sulla piazza, impreziosito da installazioni e prospettive in continua mutazione che sembrano confluire nella cavea esterna da 2000 posti posizionata sotto l'aggetto del teatro lirico e dedicata alle manifestazioni teatrali e sinfoniche estive. Come spazio di relazione aperto alla città, il piano pedonale risulta permeabile e totalmente accessibile sia dal lato del Parco delle Cascine, mediante una piastra sul canale Macinante in corrispondenza del foyer baricentrico alle due sale, che dal lato nord corrispondente al retro delle sale e agli accessi di servizio, il cui trattamento architettonico è pari al fronte in quanto lato più prossimo al tessuto edilizio urbano recente e corrispondente alla stazione metropolitana.

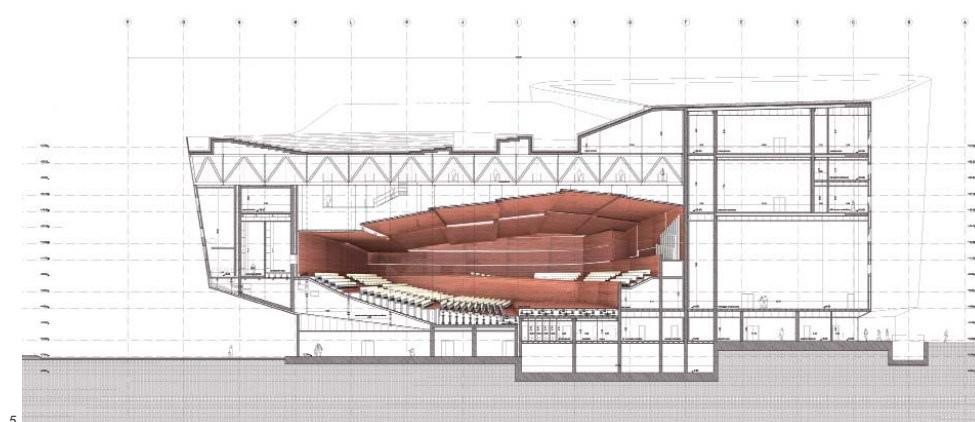
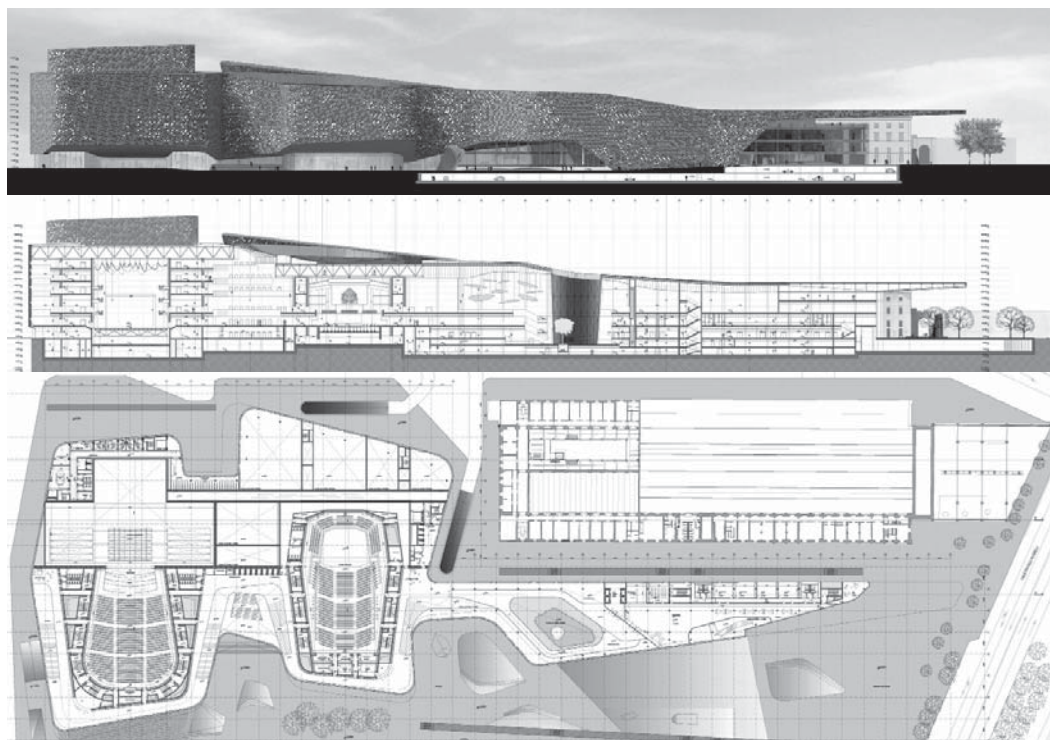
Il guscio plastico caratterizzato da morbidi accenti e sfumature, offerte da una studiata superficie esterna in cotto smaltato dai colori cangianti nelle to-

nalità che portano dal bianco al verde, racchiude al suo interno la sala del teatro lirico da 2000 posti completamente rivestita in legno, oltre la complessa macchina scenotecnica e organizzativa, l'auditorium da 1000 posti, anch'esso interamente trattato in legno, adattabile a ridotto teatrale. Si tratta nella sua conformazione progettuale di uno dei pochi esempi in Europa di una così complessa macchina funzionale organizzata all'interno di un medesimo complesso architettonico trattato in modo unitario.

L'intero volume si allunga verso il lato sud della vecchia stazione Leopolda, cingendola e integrandosi con la sua nuova funzione di polo espositivo, rispettandone tuttavia l'unicità e la caratterizzazione data dalla sua appartenenza al neoclassico tipico della stagione lorenese. In questo asse funzionale, che si proietta verso il viale Fratelli Rosselli, prendono posto sia alcune funzioni organizzative connesse al teatro e all'auditorium sia attività commerciali previste dal Progetto Preliminare, assolvendo al duplice scopo di elemento distributivo per l'area pedonale pubblica e gli spazi a parcheggio coperti, nonché segno architettonico



3



5

proiettato in direzione della città storica. La presenza al suo interno delle funzioni commerciali e di ristorazione, includendo anche attività di intrattenimento ludico, costituisce di fatto l'elemento simbolico di collegamento con la città, la cerniera dove le varie funzioni s'incontrano smistandosi successivamente in direzione sia degli spazi pedonali che di quelli dedicati alla musica o all'intrattenimento. Questo elemento funzionale rappresenta il raccordo tra l'esclusività degli spazi teatrali e sinfonici con quelli ludici e commerciali, ed è un richiamo a percorrere gli ambienti successivi addentrandosi progressivamente in un percorso che si conclude idealmente nei grandi spazi coperti sacralizzati dalla musica e dall'arte teatrale.

Un percorso con cui Firenze può riappropriarsi dell'universalità della musica, della bellezza naturale della vegetazione e dei colori delle Cascine di cui il parco della musica doveva costituire un elemento fondamentale.



6



7



8

Pagine precedenti:

- 1
Teatro Lirico
vista interna
- 2
Teatro Lirico
sezione
- 3
Auditorium
vista interna
- 4
Progetto dell'intero complesso
prospetto, sezione e pianta
- 5
Auditorium
sezione
- 6
Teatro Lirico
vista interna
- 7
Vista esterna con scultura di Giuliano Vangi
- 8
Foyer
vista interna

Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola

L'ultima stazione

Alberto Pireddu

Nel dipingere la *Crocefissione di Pietro* all'interno della Cappella Paolina, Michelangelo coglie le figure come in preda ad una costrizione misteriosa e inevitabile, ad un'oppressione occulta.

Spazi vuoti si avvicinano con sinistri affollamenti e desolate zone desertiche stanno accanto a grovigli umani strettamente avviluppati, come in un brutto sogno. La profondità dello spazio non è ottenuta gradualmente ma si apre all'improvviso nello scorcio di un cielo che fora, col proprio intensissimo azzurro, la superficie dipinta. I personaggi perdono ogni carattere individuale: i segni dell'età, del sesso, del temperamento sono cancellati e tutto tende all'astrazione, mentre il senso dell'individuo svanisce di fronte a quello universale dell'essere umano, smarrito dinanzi all'Assoluto.

Michelangelo affronta il tema della morte in maniera sublime e drammatica al tempo stesso, raggiungendo, come ha sottolineato Arnold Hauser, *"il trapasso dall'opera alla confessione estatica, una singolarissima visione di quell'interregno dello spirito, in cui la sfera estetica confina con la metafisica e l'espressione, oscillando fra sensibile e soprasensibile, per che si liberi a forza dallo spirito. E quel che infine si crea è prossimo al nulla, informe, inarticolato"*.¹

È un tema delicatissimo, di fronte al quale si arrende la stessa rinuncia di Adolf Loos a parlare con l'architettura, nell'estrema convinzione che solo al servizio di funzioni illusorie sia *"possibile costruire spazi virtuali"*,² sia possibile alludere a quell'*"abitare poetico"* tanto caro a Friedrich Hölderlin.

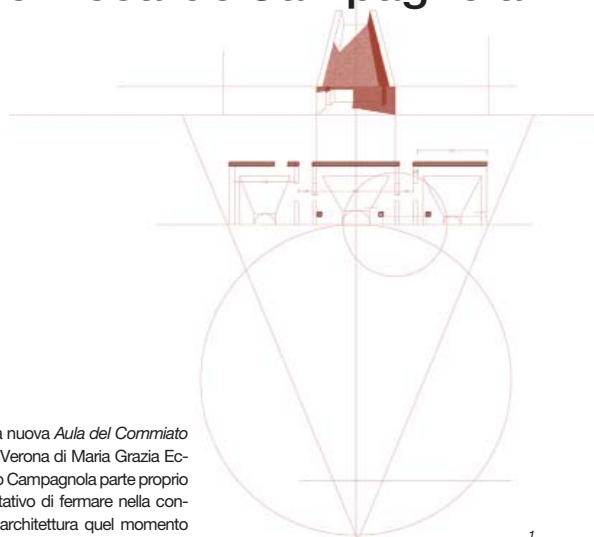
"Se in un bosco - scrive Loos - troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con una pala a tronco di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura".³

Il progetto della nuova *Aula del Commiato* nel Cimitero di Verona di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola parte proprio da qui, dal tentativo di fermare nella concretezza di un'architettura quel momento in cui pare che *"l'anima debba resistere mentre il corpo rinunzia ad affermarsi"*.⁴

Lo spazio dell'estinzione terrena declina, pertanto, l'archetipo formale della piramide trunca, da sempre associato all'illusione di una vita oltre la morte. Una forma universale che restituisce una sorta di giustizia al triste rito del saluto poiché, come annotava un giovane Rilke in visita a Firenze, *"l'essenziale alla fine è questo: vedere tutto dentro la vita, conferendo dignità ad ogni elemento: anche al misticismo, anche alla morte"*.⁵

Il luogo del progetto è un piccolo edificio del lavoro, in parte dismesso e ridotto a rudere, situato tra la parete nord della chiesa del Cimitero Monumentale e il Campo degli Evangelici, nel punto in cui l'armonia compositiva e la maestosità dell'impianto del Barbieri improvvisamente si allentano, generando spazi che non hanno mai saputo acquisire forme definitive e sono rimasti come sospesi, in attesa di un nuovo ordine. L'intervento accetta la preesistenza e costruisce al suo interno una rovina artificiale, che instaura con essa una precisa dialettica, in pianta come in sezione. Lo spazio esistente viene tripartito secondo una nuova gerarchia interna, che dispone al centro l'Aula e ai suoi lati la *Piccola Stanza* destinata al luogo dell'ultimo saluto per cerimonie celebrate altrove, e la *Stanza delle Ceneri*, l'ultima stazione del rito.

I tre ambienti compongono così una ideale "scena del lutto", che convive con il "teatro del mondo", *"entrambi spazi di quel dramma di cui l'uomo recita qui l'ultimo*



1

Nuova Aula del commiato
Cimitero Monumentale di Verona
2006

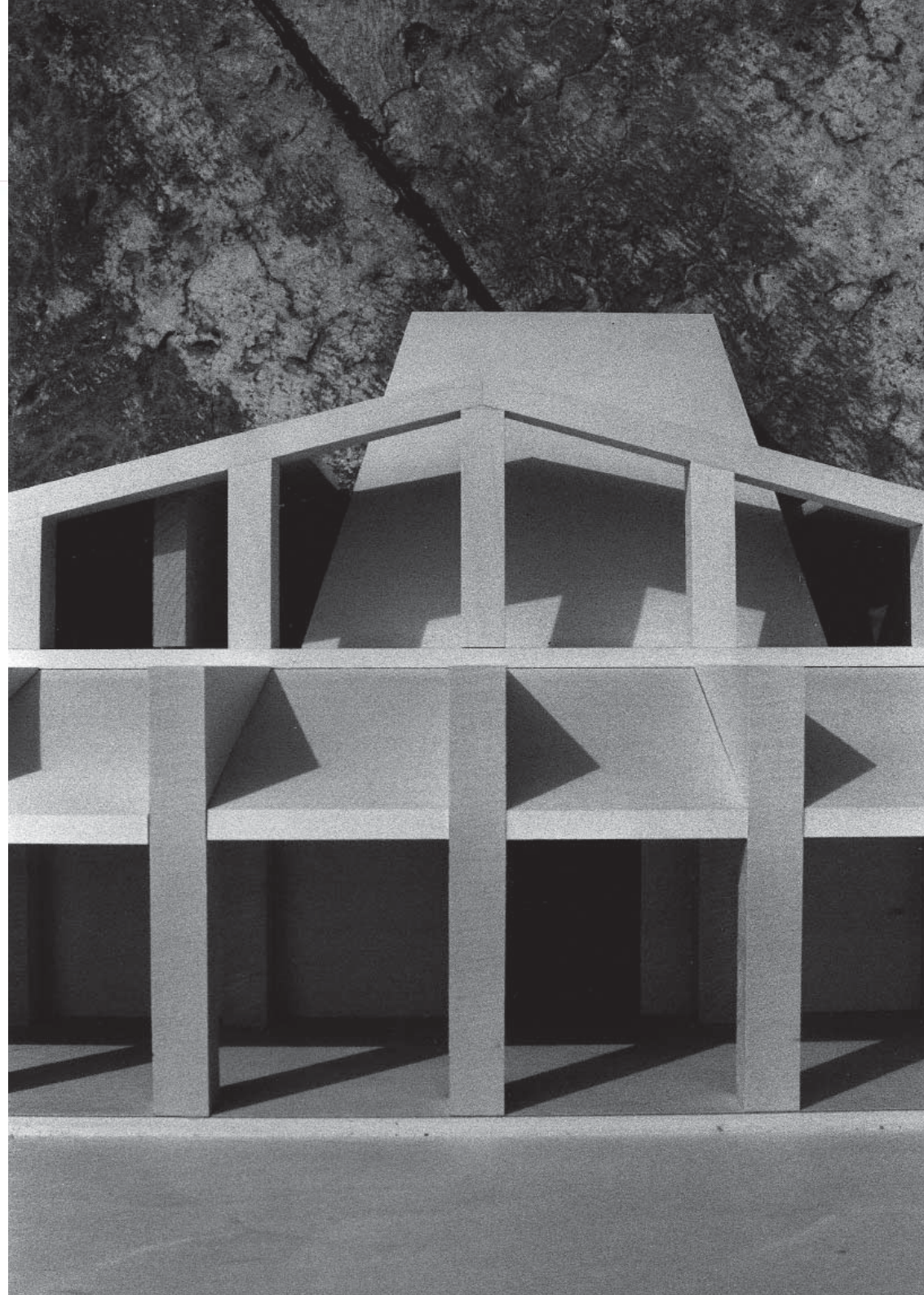
Committenza:
AGEC

Progetto:
Maria Grazia Eccheli
Riccardo Campagnola
con:

Ufficio tecnico AGECE
Collaboratori:
Michelangelo Pivetta

Modello:
James Annovi

Foto:
Carmelo Provenzano



atto".⁶ Quattro porte, ricavate nelle pareti della piramide, li pongono in comunicazione, mentre una quinta porta, sulla parete di fondo, introduce l'invisibile retroscena dove materialmente si consuma la liturgia crematoria. Antistante all'edificio è, invece, il *Giardino del Commiato*, delimitato dal muro di cinta del Cimitero Monumentale e da un portico che dilata gli spazi interni delle cappelle ed accoglie, a oriente, il luogo della "memoria" con incastonate le piccole pietre a cui la pietà cristiana affida il ricordo dei nomi dei defunti. Al di sopra del portico la nuova facciata è pensata come un frammento, una forma incompiuta che narra dell'impossibilità di stabilire oggi una relazione con la straordinaria scena della Chiesa del Cimitero Monumentale, oltre che della brevità dell'esistenza umana: il profilo a capanna dell'edificio preesistente viene svuotato in modo che la piramide, costretta tra i muri che la chiudono, abbia come vera conclusione il vuoto del cielo. Ed è, infatti, con il cielo che l'*Aula del Commiato* cerca continuamente di instaurare un dialogo, nel tentativo di restituire al rito il suo significato e la propria inalienabile dignità. Una luce zenitale discende sulle pareti della piramide trunca fino a fermarsi sul pavimento. Varia con l'ora e la stagione, segna il passare del tempo e, contemporaneamente, come è per ogni luce zenitale, sembra indipendente da esso; tutto lo spazio è agitato dal contrasto tra quell'azzurro lontano e luminoso e l'ombra dell'intorno. Nella *Piccola Stanza*, a est, il chiarore del mattino si riflette su uno specchio d'acqua posto sul luogo dell'originario accesso con l'intento di dilatare lo spazio e diradare le ombre, mentre nella *Stanza delle Ceneri*, a ovest, la luce irrompe sull'unico arredo (un blocco di pietra al centro della stanza su cui si appoggerà la piccola urna) da una sola apertura che inquadra le vuote aperture del cimitero neoclassico. La serena luminosità degli spazi sottolinea il desiderio di silenzio che anima questo progetto, in cui a "parlare" sono i pochi ma significativi elementi sopra descritti. Poiché è nel silenzio che sempre "*muore il solitario arpeggiare dell'animo inquieto*".⁷

¹ Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Torino, Einaudi, 1987, p. 113.

² Manfredo Tafuri, *La sfera e il Labirinto*, Torino, Giulio Einaudi Editore, p. 334.

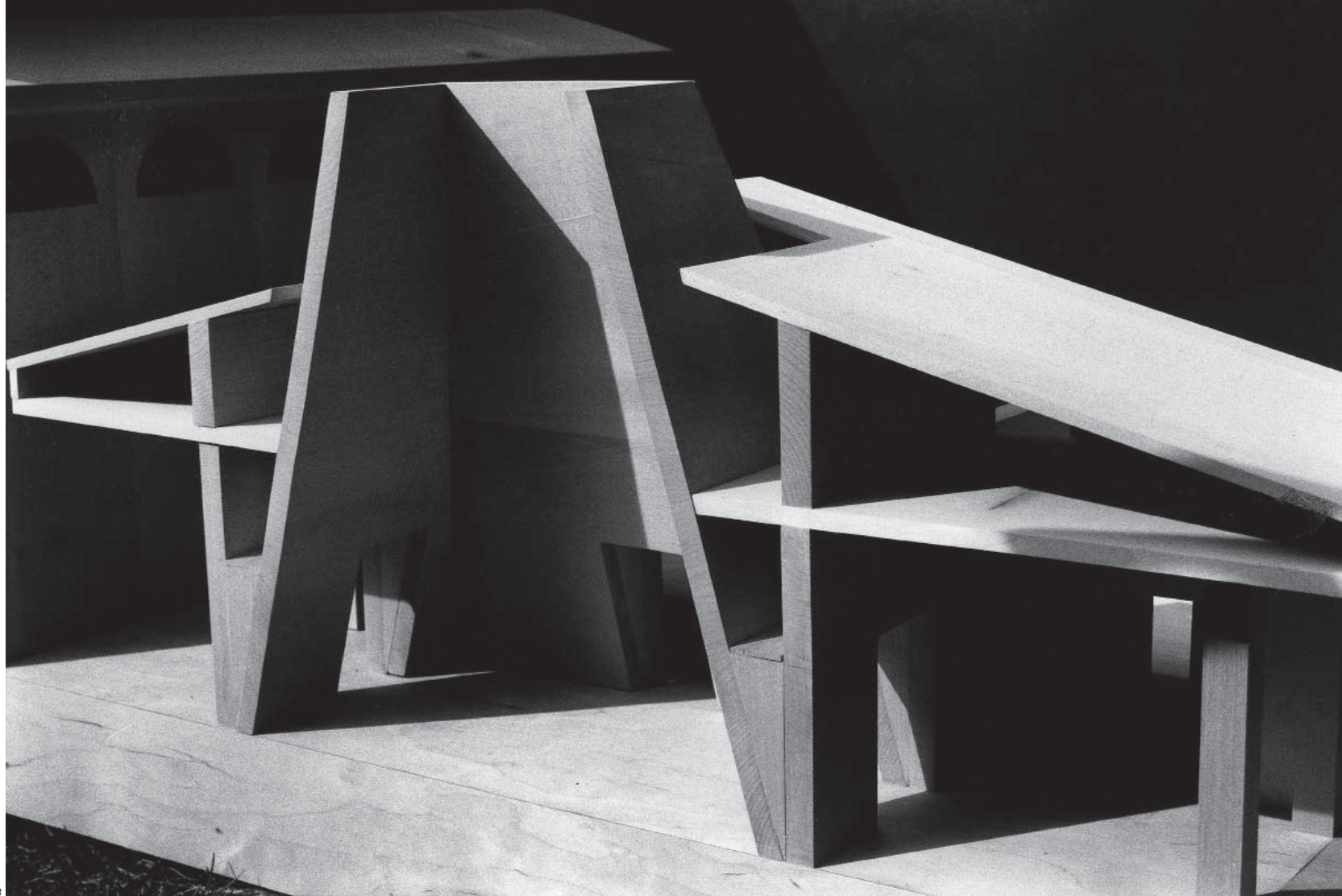
³ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 1962, p. 255.

⁴ Konrad Burdach, *Riforma, Rinascimento, Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1935, p. 138.

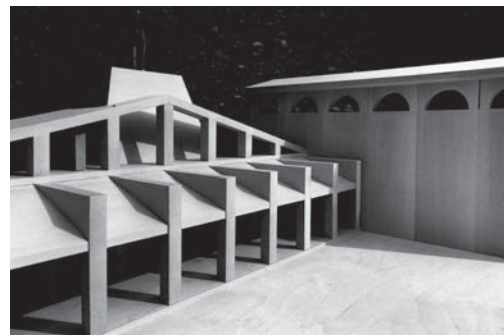
⁵ Rainer Maria Rilke, *Il dialogo fiorentino*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.

⁶ Marco Biraghi, "La scena del lutto", *Casabella* n. 682, ottobre 2000, p. 85.

⁷ Georg Trakl, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1979, p. 57.



3



4

Pagine precedenti:

1

Schizzo di studio

2

Modello: la facciata nord

3

Modello: la sezione

4

Modello: il nuovo portico in fregio al recinto del Cimitero Monumentale

Pagine successive:

5

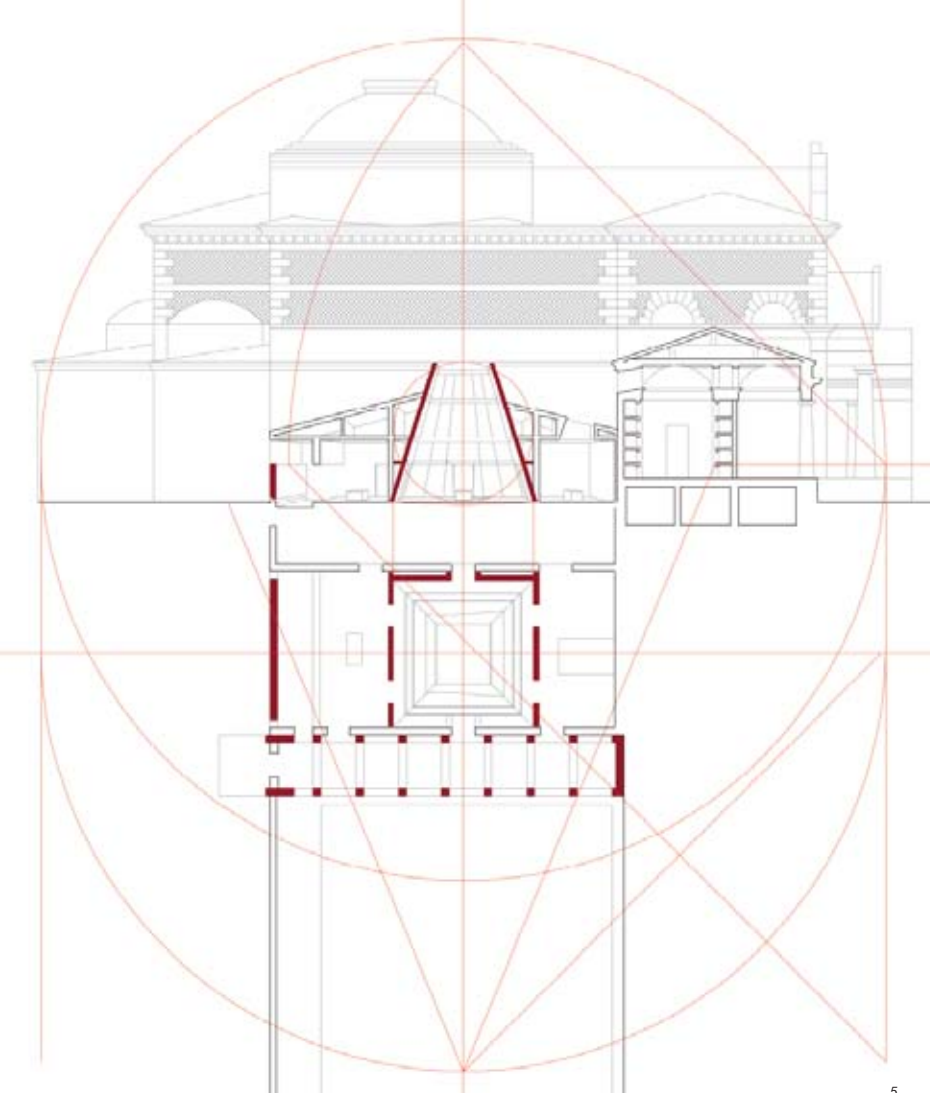
Misure: pianta e sezione (in rosso il nuovo intervento a fronte della preesistenza)

6

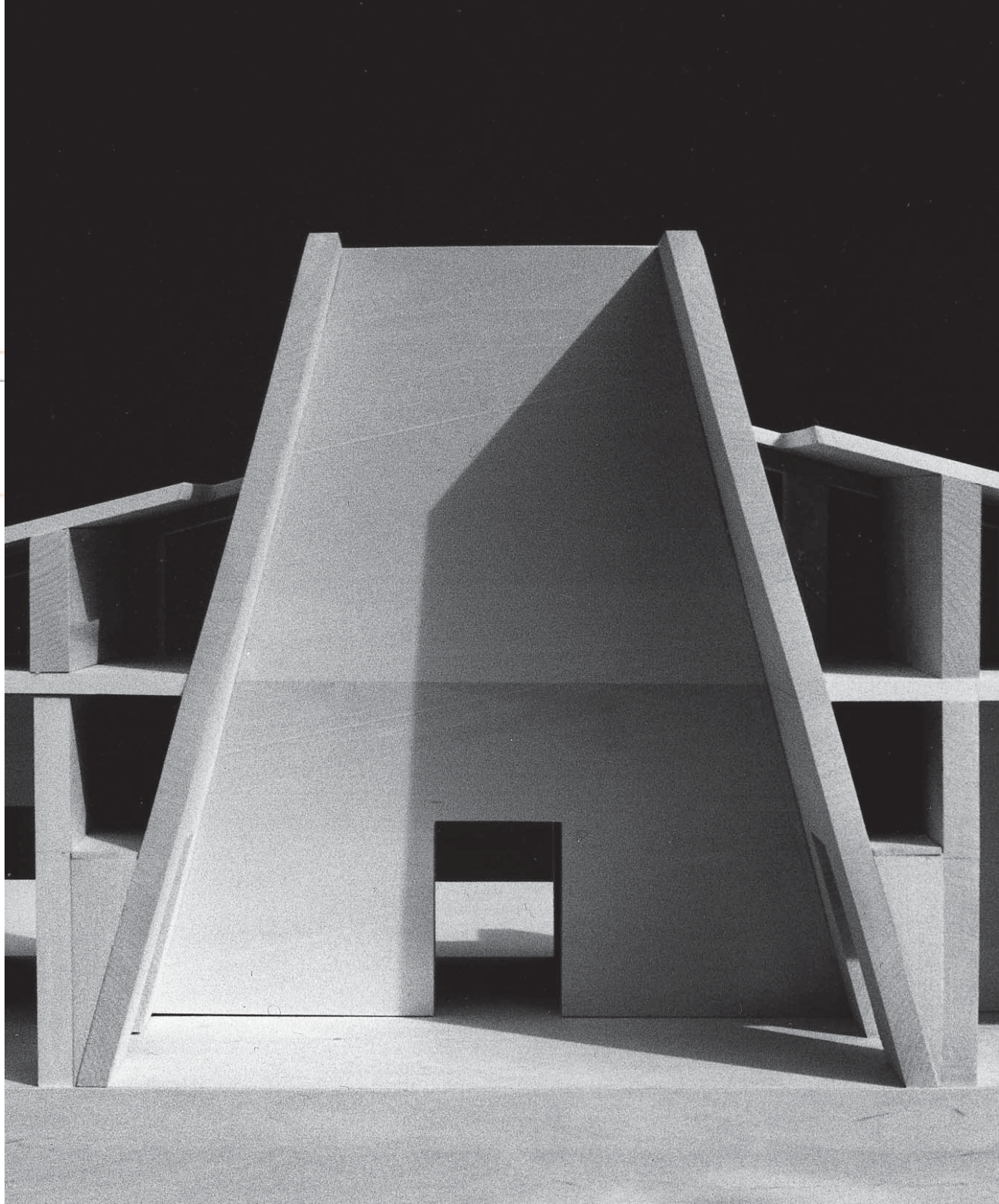
Modello: la copertura

7

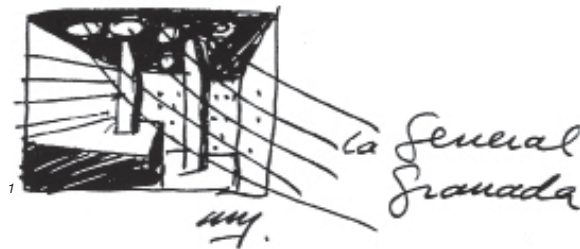
Modello: l'Aula del Commiato



5



Alberto Campo Baeza



La Luce e la Materia

Michelangelo Pivetta

Impluvium de luz

En Granada, en la carretera de Armilla, se levanta el nuevo edificio central de la Caja de Granada, la entidad bancaria más significativa de esta ciudad.

Se propone un gran volumen semicúbico que sirva de referencia para esa nueva parte de la ciudad. Para recoger la pendiente del terreno se crea un gran basamento sobre el que se asienta una pieza cúbica. En este podio se resuelven aparcamientos, archivos y Centro de Proceso de Datos (C.P.D.). La caja cúbica emergente, se construye con una trama de hormigón armado de 3 x 3 x 3 m que sirve de mecanismo para recoger la luz, tema central de esta arquitectura. Las dos fachadas a sur funcionan a modo de "brise-soleil" e iluminan, matizando esa luz potente, las zonas de oficina abierta. Las dos fachadas a norte, sirviendo a las oficinas individuales, reciben la luz homogénea y continua propia de esa orientación y se cierran al exterior, mediante una plementería de piedra y vidrio.

El patio central interior, verdadero "impluvium de luz", recoge la luz sólida del sol a través de los lucernarios y, reflejándola en los paramentos de alabastro, aumenta la iluminación de las oficinas abiertas. Funcionalmente el edificio es de una gran compacidad, flexibilidad y sencillez.

En resumen, se trata de una caja de hormigón y piedra que atrapa la luz del sol en su interior para servir a las funciones que se desarrollan dentro de ese "impluvium de luz".

Alberto Campo Baeza

La prima creatura di Dio fu la luce.

(F. Bacon)

Un volume chiaramente stereotomico immerso nel cielo luminoso dell'Andalusia, posizionato su un podio a sovrastare il confuso sviluppo urbano di Granada si erge ai limiti della città e al di là del suo fiume.

La Caja General si presenta come un contemporaneo tempio alla civiltà umana, dove l'uomo e la sua opera rappresentano il centro di ogni cosa ma sempre sotto l'inflessibile autorità degli essenziali elementi naturali: la luce e la materia. La profonda visione di Campo Baeza, frutto di un lungo lavoro di ricerca e di notevoli precedenti esercizi di minor scala, qui nella Caja General de Ahorros trova conferma e nuova straordinaria energia.

Velasquez e Goya nella pittura, Almen-dros ed Erice nel cinema, sembrano essere solo gli astri premonitori dell'esperienza artistica spagnola nell'indagine della *condizione volumetrica* della luce in quanto soggetto di identità peculiari, ancora oggi, anche attraverso l'opera di Campo Baeza, tematica potentemente iberica. La luce è materiale proprio del progetto, nessuna forma può essere concepita senza tener conto degli effetti *drammaticamente* unici che questa ha su tutto ciò che ci circonda; per questo l'uso colto delle forme e dei materiali secondo la loro capacità di rifletterne o assorbirne le conseguenze diviene tema compositivo principale. Ciò ad una prima rapida osservazione sembra mettere in secondo piano altre considerazioni di ordine tipologico – compositivo, ma lo sviluppo di questo rapporto tra superfici/materiali e loro esposizione non prevarica mai il gusto sapiente per il *riferimento* e per

IMPLUVIUM DE LUZ
Sede centrale della Caja General de Ahorros
Caja de Granada
Granada

Concorso
1992
Realizzazione
1999-2001

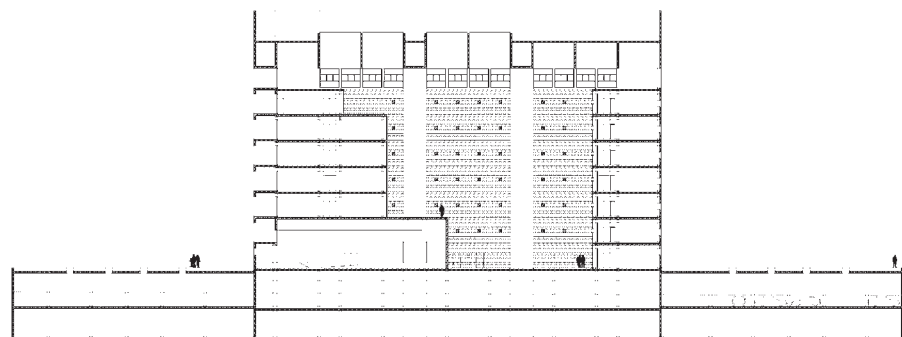
Progetto:
Alberto Campo Baeza

Quiet materials Moving materials
Concrete Light
Iron Shadows
Glass Brightness
Stone Darkness
Alabaster

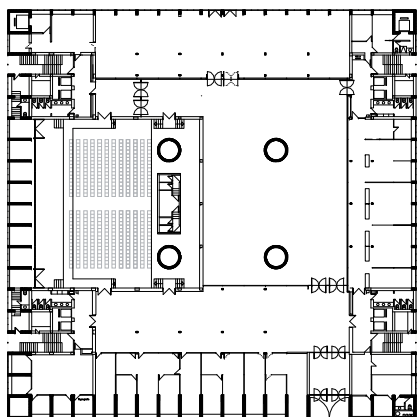




3



4

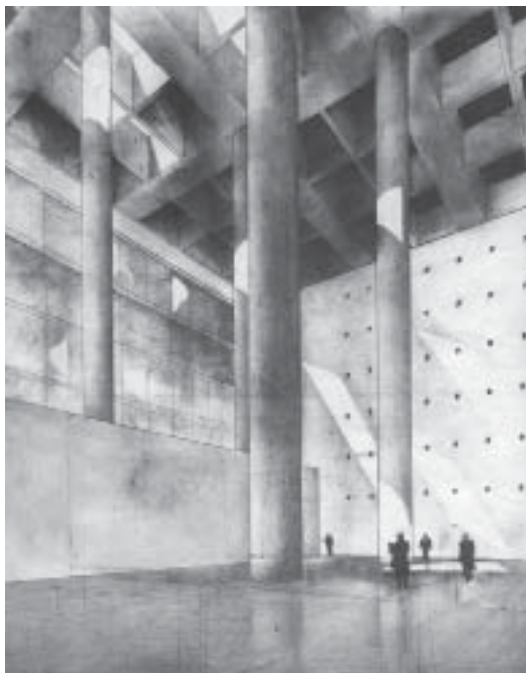


5

Pagine precedenti:

- 1
Corte coperta
schizzo di studio
- 2
Corte interna
angolo nord con rivestimento in lastre
d'alabastro opalescenti
foto Hisao Suzuki
- 3
Scorcio dal patio dei tigli
foto F. Alda
- 4
Sezione trasversale
- 5
Pianta a quota ingresso
- 6
Impluvium de luz
foto Hisao Suzuki



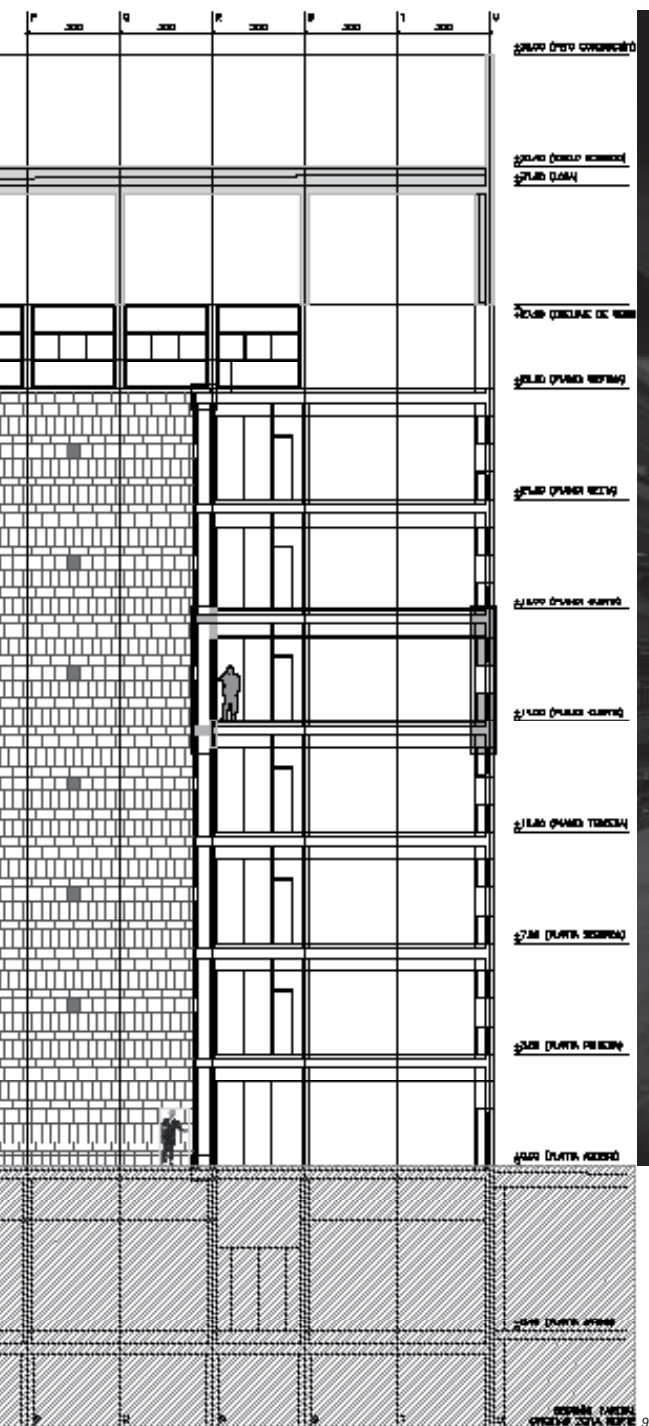


7

l'espressione di *astrazioni* enunciate tra le righe di un testo solo all'apparenza semplice ed immediato. Questo fa dell'architetto madrileni l'esatto contrario del raffinato *minimalista*, come è stato più volte definito; essenzialità non è minimalismo ma chiarezza di intenti, semplicità nel rivelare idee al contrario complesse. Così il volume della Caja General richiama nelle proprie misure senza equivoci il Palazzo di Carlo V nell'Alhambra, la sezione non è altro che il risultato dell'evoluzione costante delle *ipotesi riflessive* già espresse in Casa Turégano, le perfette costruzioni geometriche e le loro variazioni nelle piante e nei fronti sono un *consiglio sguardo* verso Terragni e Libera, ma senza che tutto questo venga mai proposto con l'intento della semplice condivisione ma anzi con quello marcatamente propulsivo della costante innovazione. Il parallelepipedo all'interno si svuota, lasciando percepire la propria reale funzione di macchina per la captazione, deflessione e rigenerazione della luce; ogni singolo elemento della composizione si piega, in questo

ventre cavo, a questo scopo senza mai concedersi a formalismi o deflessioni linguistiche; al contrario tutto appare volutamente e elegantemente ieratico e definito. I materiali, dal calcestruzzo al prezioso alabastro sono trattati con la stessa precisione anche al di là della loro funzione, siano essi paramenti, chiusure, strutture o dettagli. Tanto è importante la luce che di giorno permea dai semplici lucernari posti all'interno della struttura di copertura, tanto è articolato ma non inutilmente complesso il modo in cui questa viene convogliata, plasmata, ostacolata e riflessa nel suo percorso all'interno della vasta sezione incastonata nell'edificio che nulla ha di volutamente monumentale se non le proprie oggettive dimensioni. La sera, le pareti di alabastro illuminate lasciano intravedere il movimento delle persone percorrere i piani come soggetti della grande *Comedia* del lavoro di cui questo edificio è in ogni caso scena, tanto quanto ne furono scena i borghi e i Palazzi di pietra per i *costumbristas* ed i loro straordinari personaggi.





Pagine precedenti:
 7
 Prospettiva interna dell'Impluvium de luz
 8
 Impluvium de luz
 foto di D. Malagamba

9
 Dettaglio della facciata d'alabastro
 10 - 11
 Interno e scorcio facciata sud-est
 foto Hisao Suzuki

Arnaldo Pomodoro

Nello squarcio ferrigno della terra 1973, il progetto per il nuovo cimitero di Urbino

Fabio Fabbrizzi

Parlare di un cimitero vuol dire parlare della morte e parlare della morte oggi, non è facile.

Viviamo infatti la labile condizione che deriva dal retaggio difficile da stemperare, della visione rassicurante di una morte purificatrice delle umane miserie, incrociata ad un più rapido senso di anestizzazione che pervade tutto quanto la riguarda, riducendola non più ad un fatto sociale ma ad un momento estremamente privato e soprattutto negativamente privo di un suo riconoscimento.

Cancellarne le tracce, ma credere che in fondo, essa contenga un lascito per i vivi, qualunque esso sia, consegnando al suo -pur se sempre più debole- pensiero, una qualunque cosmogonia possibile, rappresenta forse l'unico sentimento che la nostra era è capace di sviluppare nei suoi confronti.

Pur nell'apparente assenza, l'universalità insita nell'idea di morte, ne fa quindi un tema interpretativamente aperto, suscettibile di veicolare posizioni anche molto diverse tra loro, nelle quali però si ritaglia sempre come corollario prioritario, il concetto di natura.

Anche parlare di natura è un fatto altrettanto complesso e lo è ancora di più quando la natura si trova a dover diventare antropizzata, offrendosi quale base per la possibilità dell'architettura. L'idea di un'architettura dedicata alla morte da costruirsi nella natura, incarna quindi la concretizzazione dei temi che vengono interpretati con forza dal progetto, purtroppo non realizzato, di Arnaldo Pomodoro, per l'ampliamento del Cimitero di Urbino. Progetto vincitore di un concorso presentato nel 1973 insieme agli architetti Carlo Trevisi, Lorenzino Cremonini, Marco Rossi,

Tullio Zini e dallo psicologo Paolo Bonaiuto, con il motto "L'interiorità".

Il luogo è quello deputato dal Piano Regolatore di Giancarlo De Carlo del 1964; una sferica collina in aderenza all'ottocentesco cimitero esistente e in prossimità del Mausoleo dei Duchi da Montefeltro, ovvero la Chiesa di San Bernardino costruita da Francesco di Giorgio sui dolci rilievi che circondano Urbino. Una collina che Pomodoro non costruisce, ma che immagina solcata dal vibratile segno di un cretto vagamente cruciforme. Una faglia che lascia intonsa la rotondità naturale e che scopre tra la profondità dei suoi lembi la vivace presenza di accumuli umorali e materici, diversamente finiti ad accogliere inumazioni e tumulazioni.

La forza di questo progetto di Pomodoro, risiede nel travaso delle sue consuete dinamiche plastiche, dalla scala dell'oggetto a quella del territorio, prefigurando una frattura, una sottrazione di materia, che ribadisce l'antica consuetudine dell'artista di corrodere superfici assolute, geometrie riconoscibili e volumi certi, da coaguli di altre costellazioni di forme secondarie, disposte secondo movimenti e direzioni di possibili stratificazioni successive, litificando le variabili pulsazioni dei dinamici flussi interni. In questa tensione, le sue forme assumono in contemporanea, tonalità opposte, vibrando tra l'essere pelle e struttura, carne e vertebra, massa e sezione.

Anche l'idea di questo cimitero vive di questa preziosa ambiguità che suscitò non poche polemiche nel dibattito del tempo. Perché è scontato dirlo, ma un dibattito accesissimo e dilazionato, questo progetto trascinerà fino quasi ai giorni nostri, rendendo ancora più

Concorso
per l'Ampliamento del Cimitero di Urbino
Progetto vincitore
1973

Progetto:
Arnaldo Pomodoro
con:
Carlo Trevisi
Lorenzino Cremonini
Marco Rossi
Tullio Zini
Paolo Bonaiuto



1 - 2
Arnaldo Pomodoro
Progetto per il nuovo cimitero di Urbino 1973
bronzo, 20 x 152 x 177 cm
(Foto Antonia Mulas)

Pagine successive:
3 - 4 - 5
Arnaldo Pomodoro
Progetto per il nuovo cimitero di Urbino 1973
bronzo, 20 x 152 x 177 cm
(Foto Antonia Mulas)





grottesca e come non mai ancora più bruciante e attuale, la privazione subita in seguito alla scelta di non costruirlo. A rileggere i momenti salienti di tale dibattito a distanza di 30 anni, una volta sfrondata dalle code e dagli interventi di una cultura retriva e provinciale, la caratura delle argomentazioni si risolve di fatto in pochi temi direttori, riassumibile nella lucida dialettica tra le posizioni di Giulio Carlo Argan e di Rosario Assunto, intese quali punte di due opposti sentimenti, seppur accomunate da una medesima stima nei confronti dell'intuizione artistica.

Argan,¹ mette ben in risalto il rapporto che la formatività proposta da Pomodoro allestirebbe nei confronti del paesaggio. Una forma ben colta nel suo valore architettonico e non scultoreo, capace di essere assonante con la natura circostante ma anche con le misure umane presenti nel luogo. Nella sua difesa, egli intuisce la creazione di uno spazio poeticamente dedicato alla morte e al suo pensiero, risolvendo il

suo mistero proprio nella stessa identificazione tra uomo e natura. Il progetto di Pomodoro quindi non è impulso ed istinto, ma scrittura artistica, che parte dal luogo per quel luogo e che approda non ad un semplice segno, ma ad un complesso itinerario spaziale, vero quanto malinconico -dice ancora Argan- come un canto di Leopardi. Ma questa commistione malinconica tra l'uomo, il suo destino, il senso della natura e quello del paesaggio, conduce anche alla visione di una laica religiosità, grazie alla quale, attraverso l'opera si rende manifesta la rigenerazione continua della vita, nella quale la madre terra si spacca e restituisce alla luce, una quotidiana visione della morte. Una visione corale nella quale i defunti, non più collocati in spazi differenziati e personalizzati come specchio della vita e delle sue classi sociali, divengono tutti uguali di fronte ad un uguale mistero. Non in opposizione ma trasversalmente a queste argomentazioni, Assunto² attribuisce alla natura antropizzata dal

progetto di Pomodoro, un valore generico e non individuato, dovuto soprattutto alla mancanza di alberi, quali elementi di identità e di caratterizzazione. Quindi si auspica un dialogo con una natura assolutamente non concettuale, bensì con "quella" natura, frutto forse più di una visione teleologica che non ontologica. A questa riflessione estetica, Assunto aggiunge anche una riflessione sul senso etico che quello spazio suggerisce nei confronti della morte e dei suoi riti. Alla visione densamente popolata da una sorta di universale collettività riscontrabile in Argan, egli oppone un principio di singolarità, che rivendica al posto di una memoria collettiva, una memoria fatta di individui. Una memoria legata agli uomini che in quanto tali, di essi riesca a rivendicarne oltre a ricordarne, proprio l'infinita "ciascunità". Ma a queste riflessioni si accompagna un comune sentimento di base originato proprio dall'allora inclassificabilità attribuita all'opera. Un'opera giustamente non inquadrata nelle dinamiche della

Land Art, ma nemmeno colta appieno nel suo essere contemporaneamente scultura e architettura. Non ancora diluita forse, la ricorrente fallacia della visione dello spazio involucente e ancora forse troppo recente quella dello spazio strutturante, il progetto per Urbino, non fu colto appieno in tutta la sua portata innovativa. Esso non solo proponeva una nuova tipologia di architettura funebre, ma anche la prefigurazione di un nuovo approccio compositivo. L'ambiguità colta nelle pieghe del dibattito di allora, non trovò riscontro nella classificazione del fenomeno. Oggigiorno parlare di ibridazione fra architettura, arte e paesaggio pare cosa acquisita, ma nello scampolo dei tardi anni 70, quando ancora il vero dibattito e quindi il vero scontro, non era tanto sulla forma ma sulle ideologie che esse veicolavano, questa commistione di sensi era davvero difficile da comprendere. Adesso la nostra liquidità culturale si nutre di categorie quali quelle dell'ambiguo, del frammento e del decategorizzato, nelle

quali non paiono esserci più opposte cosmogonie che si fronteggiano; nemmeno nel pensiero della morte, mentre i molti complessi sistemi filosofici oggi in piedi, hanno una coabitazione che oramai a nessuno più sorprende. Pomodoro ha avuto la lucidità di avanzare una propria visione di questa coabitazione, proprio ricorrendo ad un approccio topografico al progetto, cogliendo cioè quello che di fatto attualmente succede con molta più disinvoltura e soprattutto condivisione scientifica di allora, ovvero il fatto che architettura e paesaggio possono contenersi a vicenda. Questo, attraverso una cosciente alterazione del consueto rapporto di figura/sfondo tra l'edificio e il sito, per cui attraverso la sintesi progettuale, non esistono più la forma e il luogo come entità distinte tra loro, anche se la loro relazione può essere quella di un riuscitissimo dialogo, ma una terza entità che riunendole le supera. Nella sostanza, il coinvolgimento dell'architettura con la fisicità del luogo attivan-

do la sua modificazione con il coinvolgimento della terra, si definisce attraverso una sorta di processo "a levare". Come se da una massa unitaria venissero sottratte porzioni di volumi concatenati tra loro, non più solamente attraverso le consuete operazioni costitutive dello spazio, ma anche tramite scavi, contenimenti, argini, incisioni, che la solcano di rughe, di increspature e di fenditure e ne imprimevano forme e figure le cui sinestetiche geometrie, ben si colgono e contemporaneamente al meglio si controllano, solo attraverso l'uso della sezione. A guardare i riflessi ferrigni e le tonalità scabre ed ossidate della splendida *maquette* in bronzo patinato del progetto, esposta permanentemente nei rinnovati spazi industriali della recente sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano, questa potenza intenzionale del lavoro in sezione si coglie in tutta la sua portata espressiva e con una intensità che sicuramente non traspare dai disegni e dai fotoinserimenti. La collina è al contempo composta e plasmata,



6



9

6 - 7 - 8 - 9
 Arnaldo Pomodoro
 Progetto per il nuovo cimitero di Urbino 1973
 bronzo, 20 x 152 x 177 cm
 (Foto Fabio Fabbrizzi)

Pagine successive:
 10
 Progetto per il nuovo cimitero di Urbino
 veduta prospettica, 1974
 matite colorate su carta, 50 x 70 cm
 Disegno a cura di Dialmo Ferrari
 (Foto Studio Boschetti)

11
 Progetto per il nuovo cimitero di Urbino
 veduta dall'alto, 1974
 matite colorate su carta, 50 x 70 cm
 Disegno a cura di Dialmo Ferrari
 (Foto Studio Boschetti)



14

riuscendo ad individuarne nel disegno ricavato, criteri di intelligibilità e criteri di gestualità, come se la forma fosse coralmemente, resa discreta e contemporaneamente dissolta.

Leonardo Benevolo,³ individua in questa coralità, le cui accezioni paiono marcare le molte tonalità di questo lavoro di Pomodoro, non tanto il frutto di una possibile sottesa visione di religiosità, quanto l'azione interdisciplinare di competenze diverse che in esso convergono, in quanto fenomeno complesso e perfettibile.

Perfettibile come ogni lavoro ancora lasciato nella sospensione della sua mancata realizzazione, ma a distanza di molto tempo dalla sua ideazione, ancora forse più che in passato, maggiormente meritevole di additare una contemporanea via alla rammemorazione tra polarità opposte, ma capace anche nella mancanza di tali polarità, di individuare il senso arcaico del radicare una forma a un luogo. In questa molteplice visione di complessità, questa opera è capace di disvelare nelle sue forme solo prefigurate, l'evidente possibilità di un mondo riconciliato con le sue molte ideologie. Un mondo nel quale non è più importante se gli opposti si fronteggiano o si annullano,

ma nel quale, grazie anche alla metafora dell'incisione in questa terra aperta per ricevere ma anche per rendere, sia possibile comprendere e accettare nella finitizzazione dell'infinito, la nostra infinita finitezza.

L'autore desidera ringraziare oltre al Maestro, anche Lorenzo Respi della Fondazione Arnaldo Pomodoro e Bitta Leonetti dello Studio Arnaldo Pomodoro, per avere messo a disposizione con passione e disponibilità, il materiale necessario alla redazione di questo articolo.

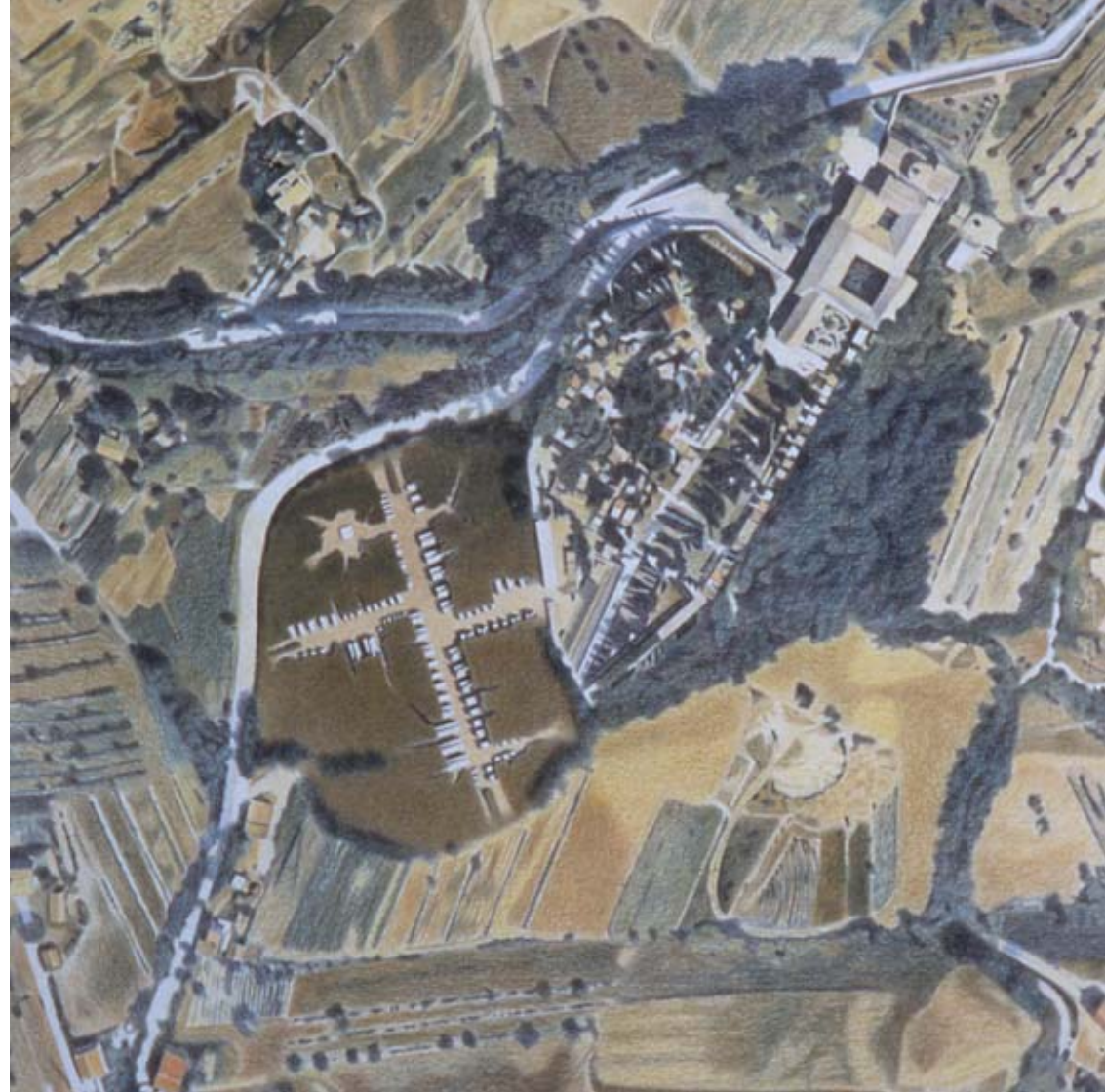
Bibliografia di riferimento

ARGAN G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.
 ASSUNTO A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977.
 BENEVOLO L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.
 LEONETTI F., a cura di: *Il cimitero sepolto*, Feltrinelli, Milano, 1982.
 VETTESE A., VERZOTTI G., *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La collezione permanente*, Skira, Milano, 2007.
 ZEVI B., *Al cimitero c'è un'assemblea*, in: "L'Espresso", 27/2/1977.

¹ Cfr. ARGAN G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.

² Cfr. ASSUNTO A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977.

³ Cfr. BENEVOLO L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.



Carmen Andriani

Sala Congressi del Villaggio Mediterraneo a Chieti

Carmen Andriani

Nell'ambito del villaggio mediterraneo la cui realizzazione si prevede per l'inizio dei giochi olimpici del 2009, il nuovo centro congressi occupa una posizione strategica, sia dal punto di vista della altimetria del terreno che da quello delle potenzialità come spazio pubblico. Si tratta di un'area a ridosso del campus universitario di Chieti a metà fra uso agricolo, residuo naturale ed eterogeneità suburbana; un'area che si apre verso nord su di una valle discretamente antropizzata e segnata sullo sfondo dal viadotto dell'A25. Il progetto per una nuova sala di 900 posti interpreta ed in qualche misura accentua alcune delle caratteristiche del contesto, assumendole come proprie e restituendole in tracciati essenziali: il salto di quota di circa 10 metri verso valle concentrato sul lato nord e la contiguità con la piazza del rettorato, sono elementi che il progetto rielabora.

Si parte da una idea molto semplice: platea interna e relativa copertura realizzano un doppio piano inclinato, in contropendenza rispetto al salto di quota naturale. Tettonica (o appartenenza al suolo) più che architettura, semplificazione dei materiali di uso industriale, sia per le finiture interne che per le sistemazioni esterne, mettono questo 'non edificio' in continuità con lo spazio pubblico, variandone complessivamente la altimetria attraverso una nuova modellazione del suolo.

Ne risulta un monolite conficcato obliquamente a cavallo del salto di quota, la cui copertura risulta per un lato parzialmente percorribile a mezzo di una cavea che ne continua in elevato il foyer superiore esterno.

Pannelli modulari di 'pietra sottile' 'incartano' completamente il monolite rifoderandone anche alcune parti interne. Il trattamento degli interni, fortemente caratterizzato da una struttura importante e da una considerevole quantità di impianti, dovrebbe prevedere l'uso di materiali industriali, lamiere stirate per la sala, resine e cemento trattato per gli spazi di connessione, impianti a vista, griglie e passerelle metalliche per la manutenzione, cabina regia come volume sospeso e semitrasparente sul fondo della sala.

La posizione, trasversale alle due principali strade di accesso, di cui quella a monte preesistente e quella a valle di progetto, rendono possibili due accessi, uno superiore, in contatto naturale con il campus universitario e con una vasta area pubblica pedonale, l'altro inferiore, raggiungibile in auto, con disponibilità di parcheggi pertinenziali e quindi a carattere più evidentemente urbano.

Il salto di quota di circa m.8.00 fra i due accessi, viene superato attraverso un sistema articolato di rampe, cordonate o muri di contenimento dei locali tecnici, che accentuano in questo modo il senso di continuità spaziale fra materiali eterogenei di paesaggio urbano.

Sala Congressi del Villaggio Mediterraneo
nell'ambito dei Giochi del Mediterraneo
Chieti
2007-2009

Progetto:

Carmen Andriani

con:

Domenico Paparelli
(responsabile di progetto)

Chiara Scocco

Federica Vazzana

Paolo Caracini e Michela Finarelli
(prima fase)

Strutture:

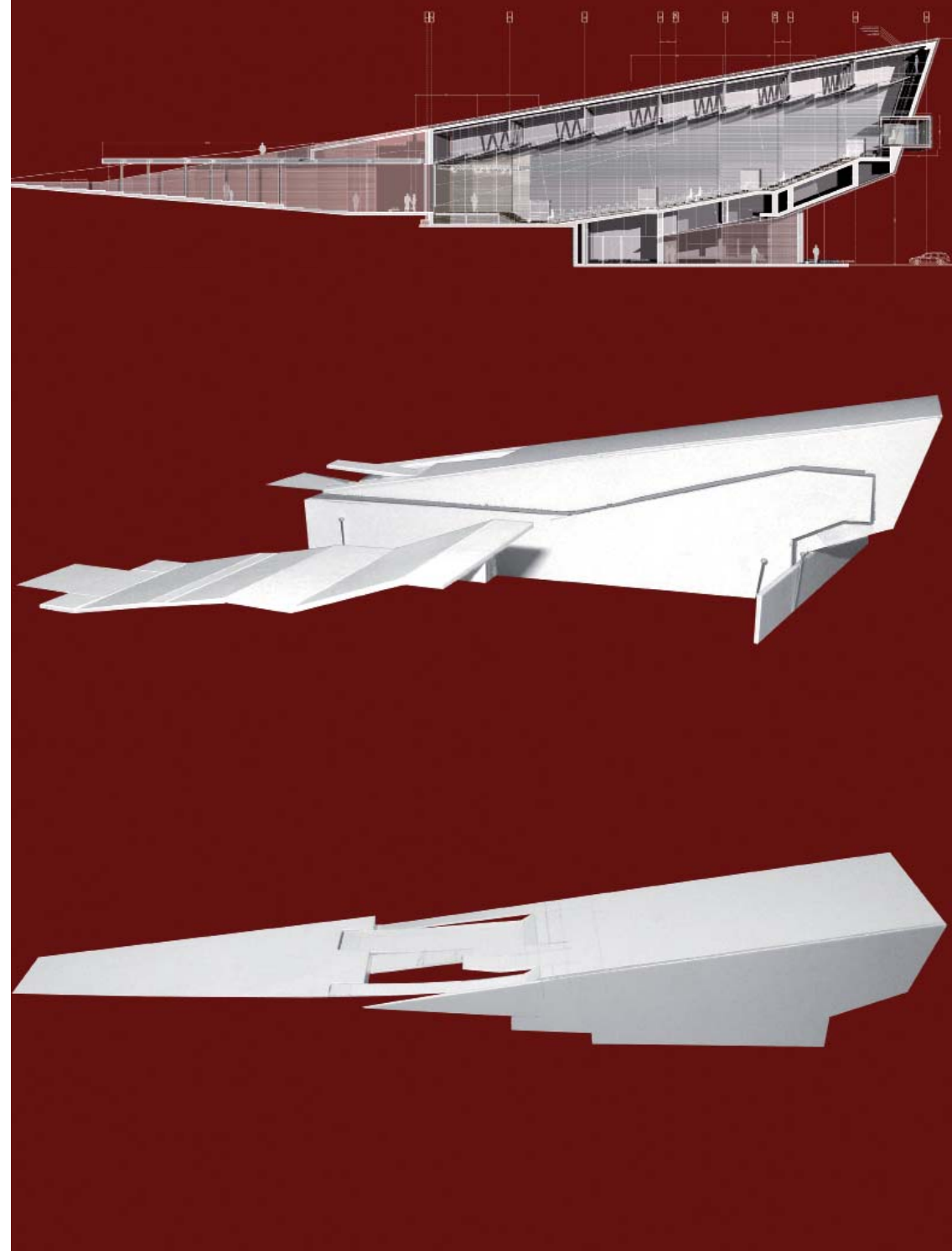
Francesco Marzullo, Marzullo Srl

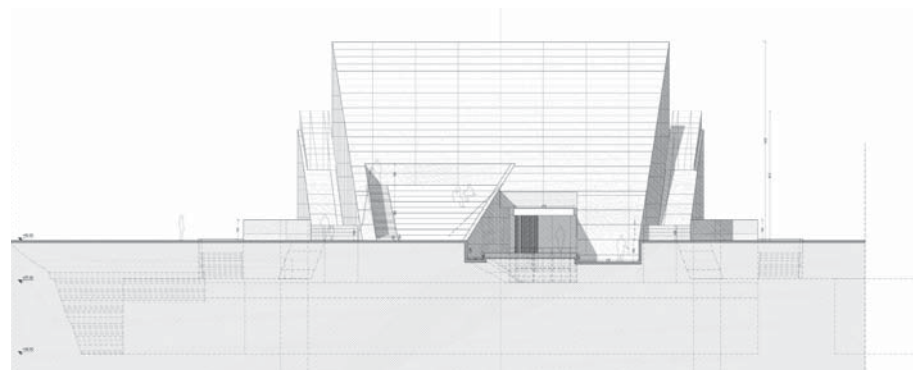
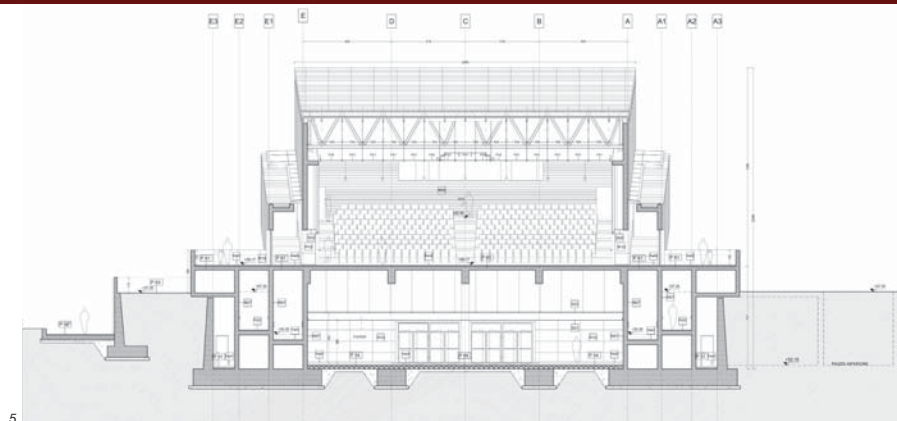
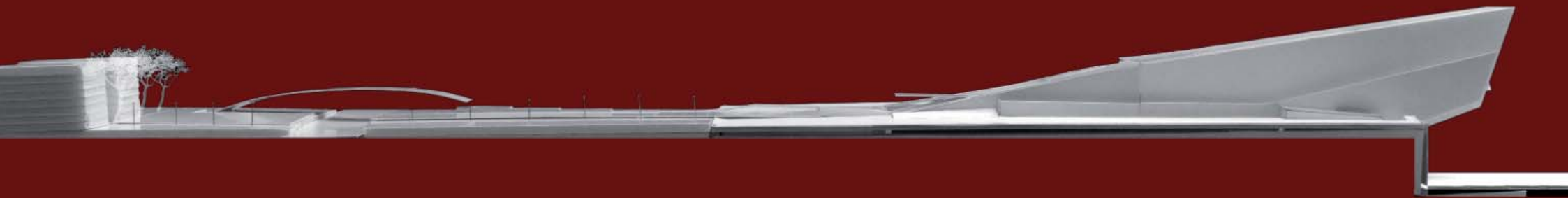
collaboratori:

Paola Del Pinto

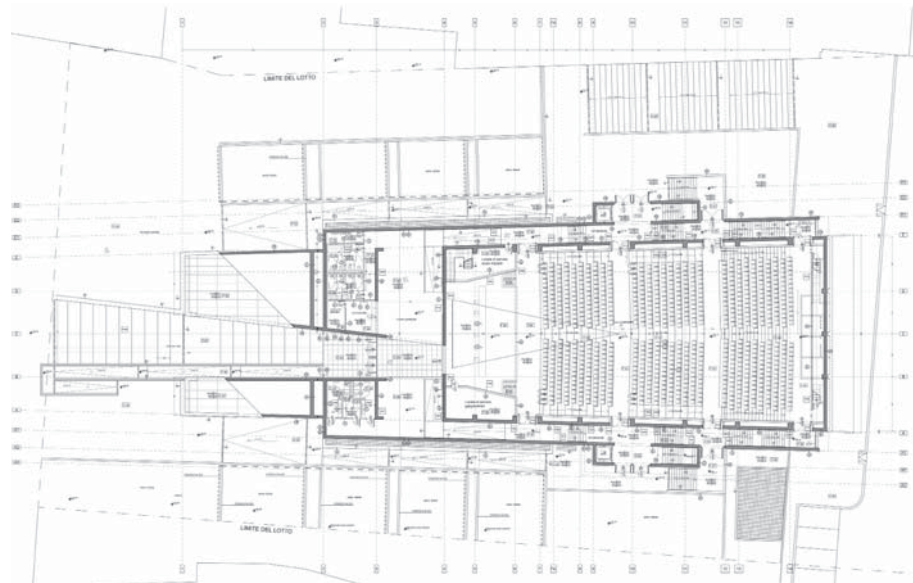
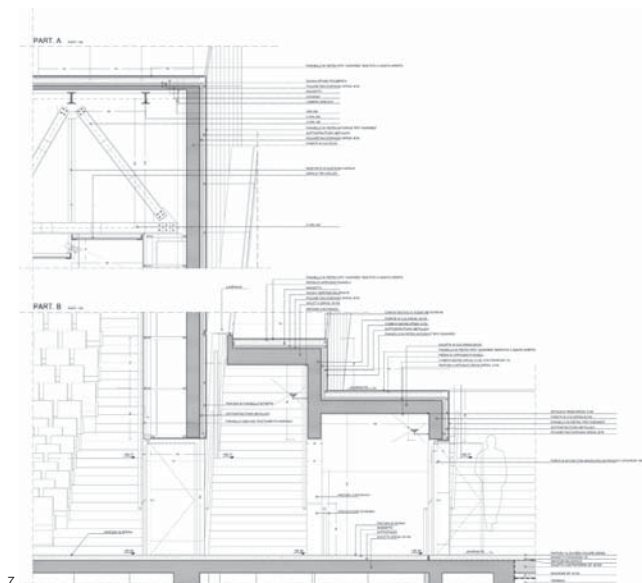
Biagio Biscione

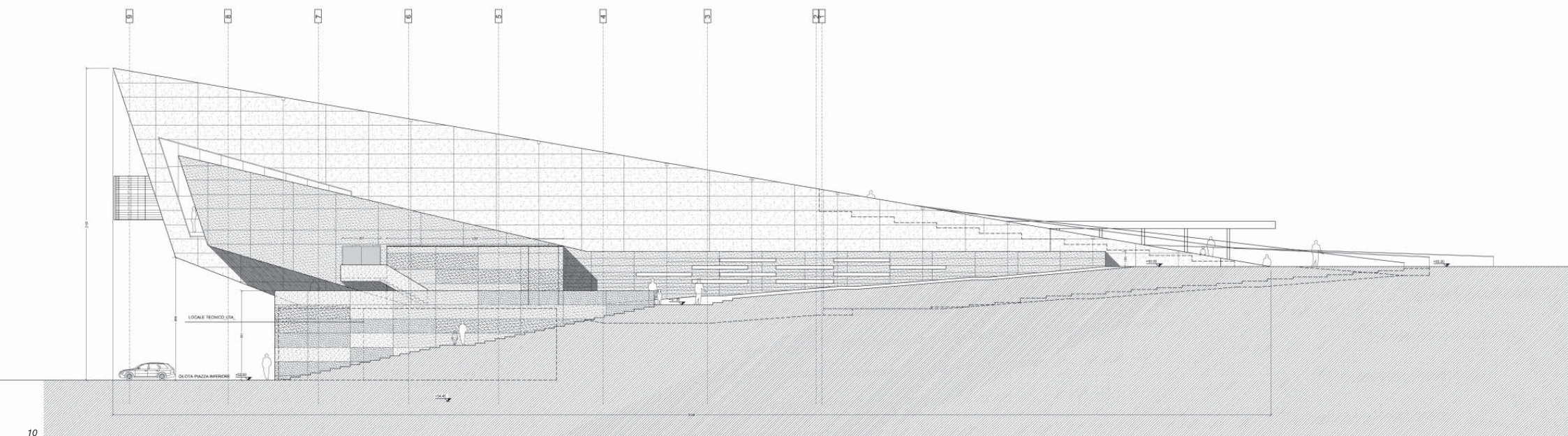
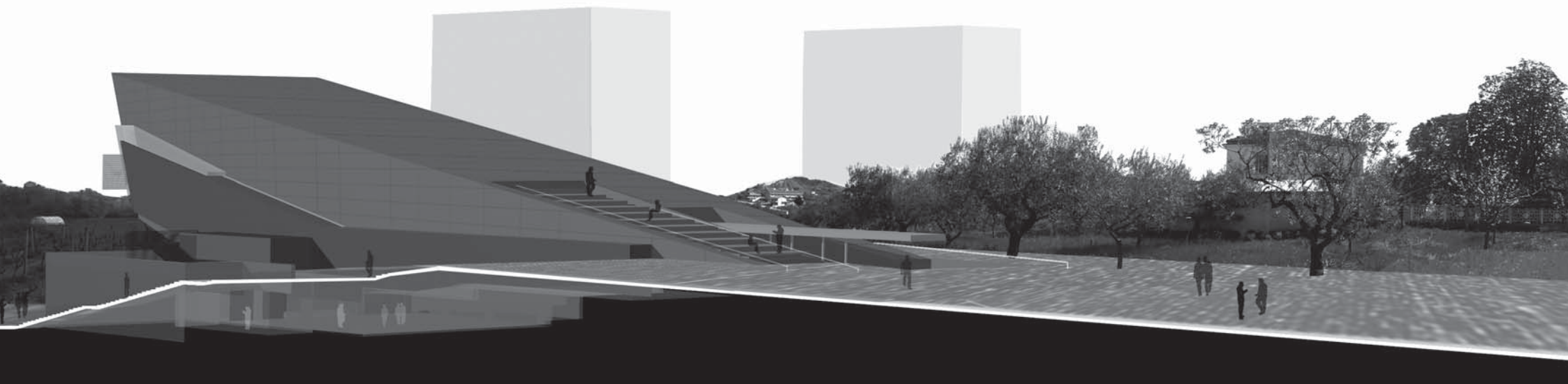
Luca Franceschini

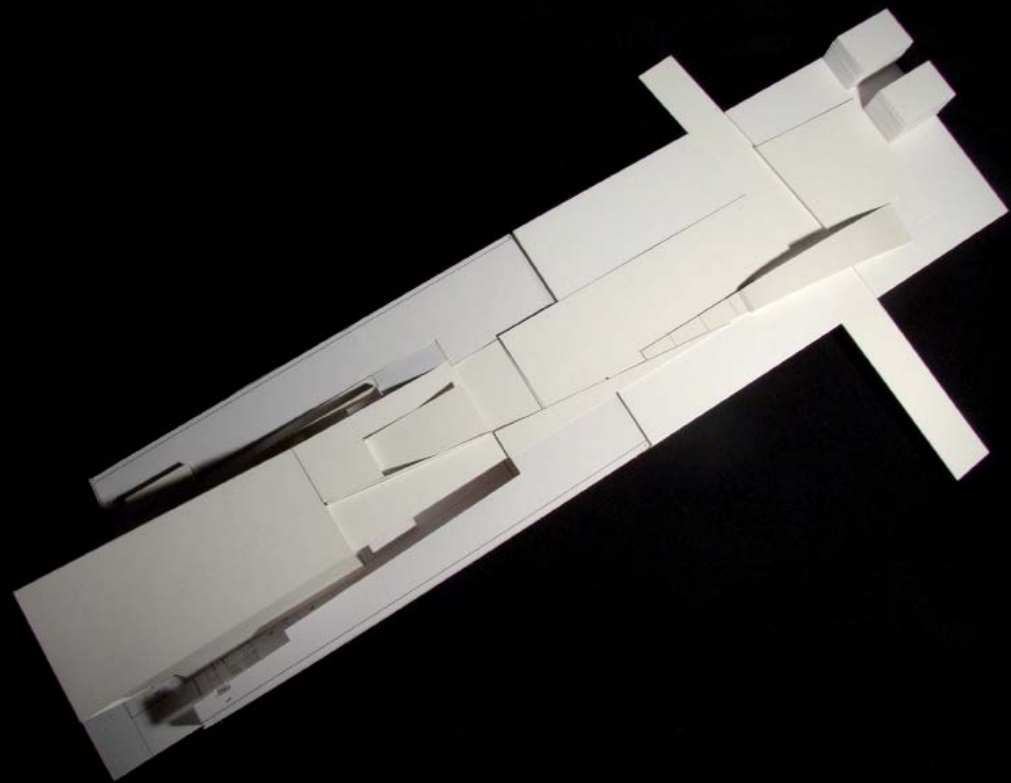
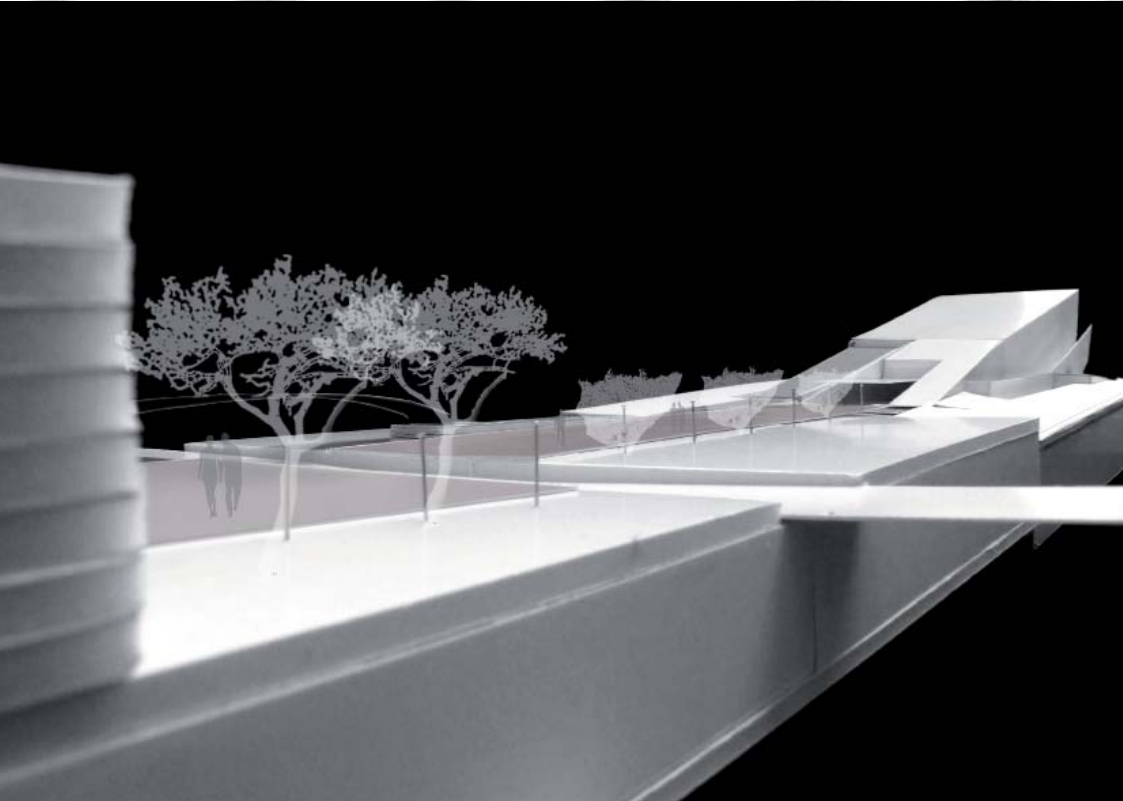
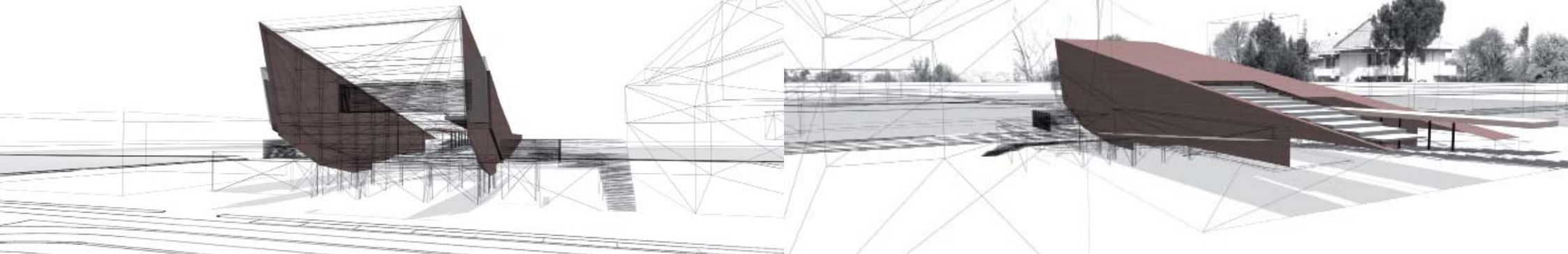




Pagine precedenti:
 1
 Sezione
 2
 Vista laterale
 3
 Vista laterale prima fase
 4
 Prospetto
 5
 Sezione trasversale
 6
 Prospetto Sud
 7
 Dettagli parete
 8
 Pianta
 Pagine successive:
 9
 Vista generale
 10
 Prospetto Ovest
 11 - 12
 Render di studio
 13
 Veduta verso l'Auditorium
 14
 Vista dall'alto del plastico
 15
 Planimetria con fotomontaggio







opera prima

Poolhouse Fioravanti

Valerio Barberis

"Fondare sembra concesso solo a chi mantiene la coscienza che oltre il nuovo sistema di ordine, di orientamento, rimane sempre la possibilità di perdersi".¹

J. Rykwert

Ci troviamo nella vallata del fiume Bisenzio in Toscana, in uno di quei luoghi nei quali la natura è ancora oggi l'elemento dominante.

Natura che si manifesta nella sua espressione più pura e primigenia, nei movimenti tettonici dei rilievi montuosi e delle colline più dolci, nel tracciato dei corsi d'acqua minori che affluiscono nel fiume principale, nel passare lento delle nuvole in cielo a cui fanno da cornice i profili dei rilievi montuosi che delineano la valle.

Natura che mostra anche l'azione continua che l'uomo ha operato su di essa, nel tentativo di assecondare i ritmi stagionali alle proprie necessità, seguendo una cultura antica basata sul rispetto e la sostenibilità. Così muri a secco in pietra di alberese, che formano terrazzamenti di terra su cui si pratica la coltura dell'olivo, segnano il paesaggio con le loro linee orizzontali, come un reticolo di canali in terra o pietra tracciano il suolo con un arcaico "disegno".

La Poolhouse Fioravanti è collocata in questo paesaggio, in un luogo caratterizzato dalla presenza di una serie di terrazzamenti con muri in pietra di alberese, una grande oliveta, una piccola, fresca, querceta ed il paesaggio delle montagne di fronte: questi sono i "materiali" con cui è stata costruita.

L'edificio nasce dai terrazzi di terra e dai muri a secco esistenti: si configura come l'estensione di un terrazzamento verso il paesaggio, una sorta di "ponte" emotivo che enfatizza il significato

relazionale dell'architettura nella sua possibilità di ri-definire il rapporto tra l'uomo e la natura.

Il fronte sud è caratterizzato dai fronti integralmente vetrati della zona living, che si estende verso l'esterno in un portico: l'architettura è concepita come uno strumento visivo il cui obiettivo è quello di immergere l'abitante in uno spazio dominato dalla presenza degli elementi naturali.

"Cerco di fare dei miei edifici delle cornici neutrali, in cui gli uomini e le opere d'arte possano condurre la loro vita autonoma [...] Anche la natura dovrebbe vivere la sua propria vita. [...] Dovremmo sforzarci di riportare a un'unità superiore la natura, le case, gli uomini".²

Mies van der Rohe

L'infisso in ferro verniciato si integra con la struttura della copertura costituita da pilastri in profilati a C accoppiati, in modo da minimizzarne la presenza in funzione della vista verso l'esterno.

Il fronte nord, all'opposto, è una sequenza di volumi rivestiti interamente in pietra alberese, che planimetricamente definiscono una fascia di funzioni "secondarie", la cucina ed il servizio. Questo fronte dialoga con la querceta retrostante che risulta visibile dall'interno attraverso alcuni scorci tra i blocchi in pietra.

La piscina è concepita come un piano d'acqua su cui far riflettere il paesaggio, il cielo, l'architettura, ed è caratterizzata dalla soluzione di raccolta a tracciamento che mantiene il filo dell'acqua alla stessa quota della pavimentazione esterna, con il bordo vasca ed il percorso in lastre di pietra di cardoso.

L'edificio "respira" il luogo, è fatto di esso.

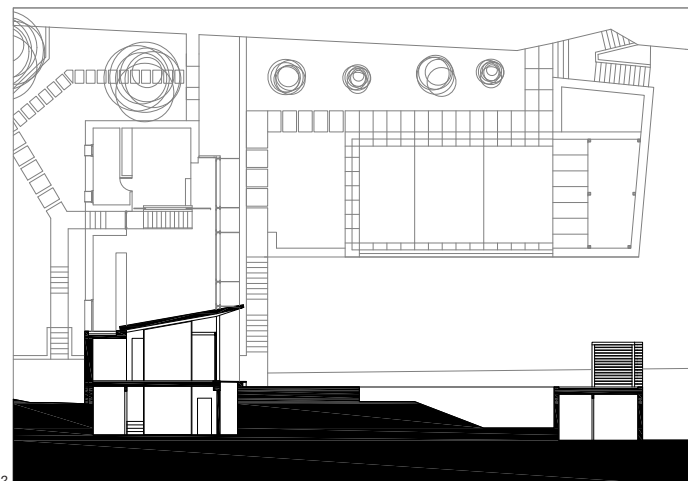


1

Poolhouse Fioravanti
Faltugnano, Vaiano, Prato
2000 - 2007

Progetto:
MDU architetti
Valerio Barberis
Alessandro Corradini
Cristiano Così
Marcello Marchesini

Foto:
Pietro Savorelli



2



Pagine precedenti:

1

La facciata principale

2

Sezione trasversale

3

Veduta verso la vallata del fiume Bisenzio

4

I materiali: pietra di alberese, ferro verniciato, acciaio, vetro, rame

5

Dettaglio del fronte sud

6

Veduta notturna

Pagine successive:

7

Il fronte ovest: l'edificio sembra nascere dai muri a secco in pietra alberese esistenti

8

Dettaglio del portico verso il paesaggio

9

Il living: uno spazio totalmente proiettato verso il paesaggio naturale

10

Il living: le tende veneziane filtrano la vista dell'esterno

Il fronte vetrato a Sud permette l'accesso ai raggi del sole nel periodo invernale, mentre, l'aggetto pronunciato della copertura, garantisce un ombreggiamento naturale nel periodo estivo. Il fronte nord risulta estremamente compatto e integralmente rivestito in pietra in modo da sfruttarne le capacità di inerzia ed isolamento termico. Le aperture contrapposte nei fronti nord e sud garantiscono un ricambio e raffrescamento naturale dell'aria all'interno, usufruendo della ventilazione dominante della vallata, che, nel periodo estivo, garantisce l'ingresso della fresca brezza proveniente dalla querceta sul retro. Infine una breve nota sulla pietra: il rivestimento delle pareti in alberese è stato realizzato impiegando esclusivamente il materiale rinvenuto nel corso dello scavo per la costruzione delle fondazioni dell'edificio.

"Noi vogliamo appoggiare saldamente i piedi per terra, ma vogliamo raggiungere con la testa le nuvole".³

Mies van der Rohe



7



8

¹ Cit. in F. La Cecla, *Perdersi, L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988, p. 20

² C. Norberg-Schulz: *Un colloquio con Mies van der Rohe* (1958), in F. Neumeyer, op. cit., p. 325

³ Conferenza (manoscritto, 19 giugno 1924), cit. in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, Skira editore, Milano, 1996, p. 265.



9



10

Il segreto di Adriano. Luigi Moretti e lo spazio negativo

Valentina Ricciuti

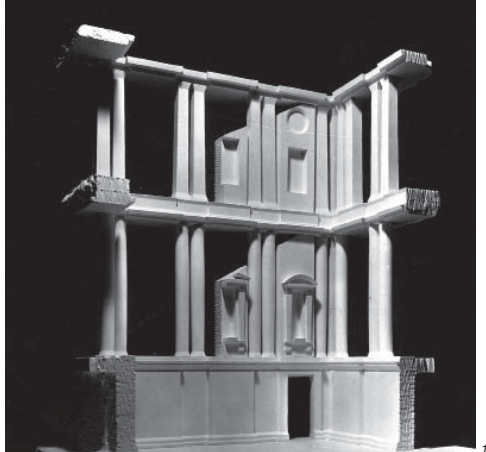
Il ruolo incomparabile che spetta alla rappresentazione proiettiva nell'architettura viene definito dal fatto che nel disegno dell'edificio le sue proprietà spaziali si esprimono nel modo più chiaro. La prestazione della sezione nell'opera di Luigi Moretti è proprio e soltanto, in questi termini, quella di esibire una dialettica, lasciata volutamente irrisolta, tra la definizione di una precisa circostanza spaziale intesa come esito di un pragmatismo di derivazione moderna, e la costruzione disinvolta di situazioni di vera propria "produzione visiva" di matrice barocca. Conservando in ogni suo progetto un'evidente nostalgia naturalistica, Moretti subisce la tentazione della forma organica, vagamente antropomorfa, la sola che riunisca l'architettura alla fisionomia più esplicita del mondo. Quanti ne abbiano conosciuto davvero il temperamento e la posizione morale affermano di intravedere, nell'insistita propensione per l'uso della curva, tracce del suo grande interesse per la maestosità della statuaria romana, di cui lo studio di via Panisperna, a Roma, custodiva esemplari di rara bellezza. Certo Moretti non mancò di sottolineare ancora più esplicitamente e insistentemente, dalle pagine di "Spazio" - la cui stessa impostazione editoriale non lasciava dubbi sulla sua personalità multiforme e intrinsecamente plurale, incline allo sconfinamento, a ciò che Francesco Moschini avrebbe poi definito lo "sguardo incrociato" tra discipline - la matrice classica della propria architettura, su cui la storia sembra costantemente apporre segni del suo simulacro iconico, di quel sistema *in fieri* di valori definitivi e sempre attuali. Ed è

per questa ragione che risulta difficile, ripercorrendo le fasi dell'evoluzione dell'attività professionale e di ricerca di Luigi Moretti, non richiamare alla mente certe trasmutazioni alchemiche dell'architettura medievale, il passaggio dalla fabbrica gotica a quella rinascimentale, la trasfigurazione di un'architettura dalle strutture aguzze e affilate ad una formata da cavità ben sagomate, l'inaspettata "efflorescenza" dei pilastri che cessano di espandersi radialmente e che invece si dipartono incorporando generose nicchie, descrivendo, nei tracciati planimetrici, una spazialità ormai compiutamente cinquecentesca, pervenendo a quei segni in cui il Bramante del primo progetto per S. Pietro seppe trovare "il più bell'ornamento di cavità rotonde e cupolari, tenute assieme ed estese in ogni direzione da nicchie semicirculari". Basta pensare, tornando a Moretti, al rapporto tra le opere realizzate precedentemente e successivamente al secondo conflitto mondiale, che - seppur tradendo la sua propensione al ricorso a certe funamboliche, acrobatiche "correzioni di tiro", imposte di volta in volta ai progetti dalle circostanze, da situazioni che alcuni storici hanno amato definire, spesso senza sottacere una manifesta antipatia nei confronti dell'architetto, "accondiscendenti" - sembra descrivere, con convincente chiarezza, una continua e ininterrotta evoluzione del suo linguaggio, rendendo merito a una ricerca complessa, pluridisciplinare, multiforme anche se attraversata da motivi ricorsivi, insistiti, da una scrittura coerente e fortemente autografica. Lo si può osservare nel confronto tra l'edificio per la G.I.L. di Trastevere - vera e

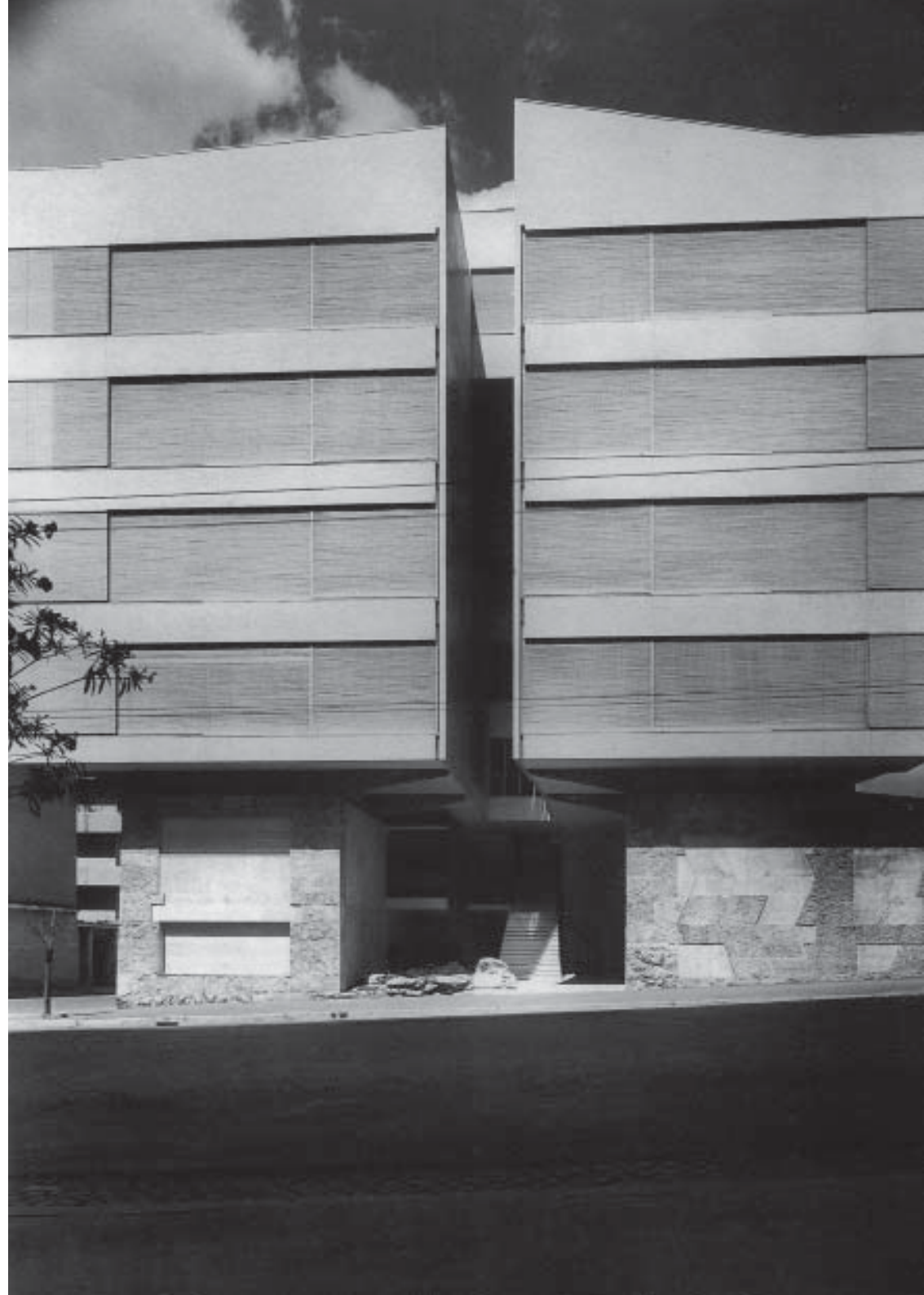
1
Luigi Moretti
modello di studio della struttura compositiva
ideale del vestibolo della biblioteca
Laurenziana
2
Luigi Moretti
palazzina detta "Il Girasole" al quartiere
Parioli, vista del fronte su via Buozzi.
Roma, 1947-50 (foto Vasari)

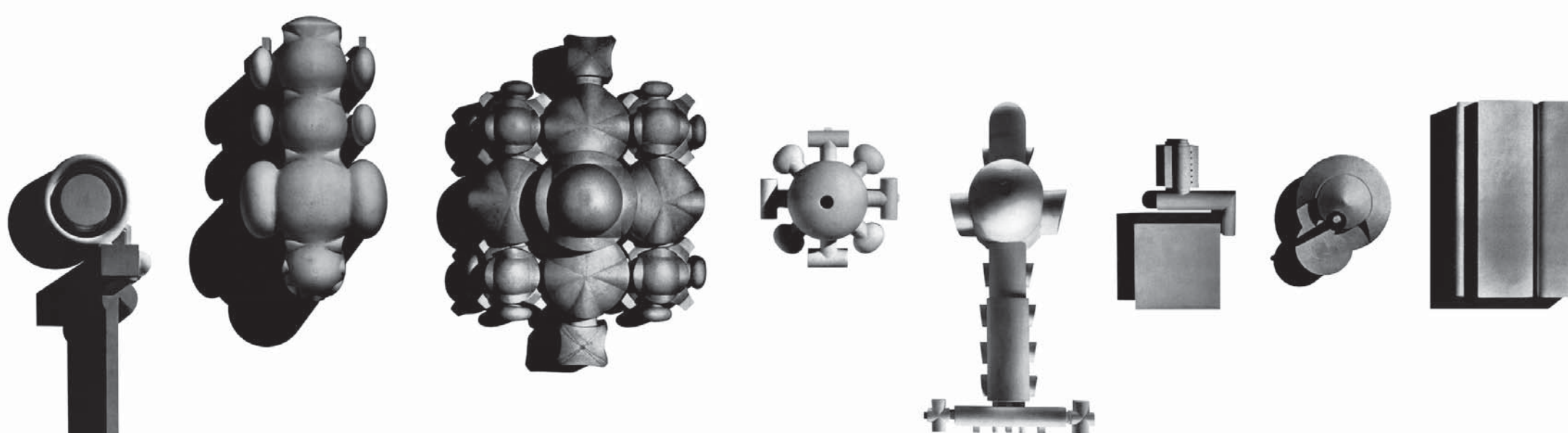
Pagine successive:

3
Luigi Moretti
modelli di studio degli spazi interni di alcuni
edifici, realizzati considerando le superfici
interne delle architetture esaminate come
matrici di forma. Le immagini dei modelli
furono pubblicate nel 1952 sul settimo ed
ultimo numero della rivista "Spazio", diretta
da Luigi Moretti.
Da sinistra a destra: Villa Adriana, sequenza
degli spazi interni portico, aula quadra
absidata e natatorio, a sua volta composto
dal peribolo porticato, dalla piscina anulare
e dall'isola; Guarino Guarini, progetto per
la chiesa di S. Maria della Provvidenza a
Lisbona; Guarino Guarini, progetto per la
chiesa di S. Filippo Neri a Casale Monferrato;
Michelangelo, progetto per la chiesa di S.
Giovanni dei Fiorentini a Roma; Basilica di
S. Pietro in Vaticano, sequenza maestra
degli spazi interni atrio, navata, tribuna,
presbiterio; Antonio Da Sangallo il giovane
e Michelangelo, Palazzo Farnese, sequenza
maestra degli spazi interni vestibolo, portico,
cortile; Frank Lloyd Wright, casa McCord,
spazi interni del piano terreno; Luigi Moretti,
Accademia di Scherma al Foro Italico
4
Gian Lorenzo Bernini
dettaglio del manto dell'angelo portante il
Cartiglio della Croce.
Roma, chiesa di S. Andrea delle Fratte.
Gli angeli del Cartiglio e della Corona del
Bernini erano destinati al Ponte S. Angelo
ma Clemente IX ne dispose la collocazione
presso la chiesa di S. Andrea delle Fratte
perché non fossero esposti alle intemperie.
5
Francesco Borromini
modanatura interna del Convento dei Filippini
a Roma



1





propria griglia sollevittiana *ante litteram* - e le modanature fungiformi delle ville Pignatelli nei pressi di Santa Marinella o "l'apparizione", sulla copertura della palazzina al quartiere Monteverde, di oggetti "a reazione poetica" di corbusiana memoria. Ma anche nel rapporto tra le opere romane e milanesi del dopoguerra - straordinariamente disinvoltate

nell'esibire un senso di radicamento al contesto che poche altri architetti hanno saputo restituire ai luoghi attraverso i caratteri dei propri progetti - come in via Corridoni a Milano, dove gli edifici evocano "l'ascolto" saviniano della città o le rocambolesche incursioni verbali di Gadda, sospese tra ragione e sentimento. Nondimeno il linguaggio plastico di Luigi Moretti, come ogni sistema determinato dalle energie e dalla forma dei propri elementi, il cui scorrere omogeneo le caratterizza e al tempo stesso ne custodisce il segreto, ha una sua logica di coordinazione sostenuta da radici profonde, intessuta di riflessioni sedimentate, di cui ciascuna architettura si appropria e in cui permane la sua "coscienza vivente". Lo si riconosce nei passaggi tra i nuclei plastici della palazzina di via Jenner, in cui riaffiora la temporalità plastica delle architetture borrominiane, la disseminazione di segni e di zone rapprese sulle algeide sagome degli "angeli sopra

Roma", ma anche le costellazioni di forme emergenti da un sedime di materia compatta di derivazione caravaggesca, la cui silenziosa eloquenza fa pensare all'assenza come "possibilità di costruzione" dello spazio. Cosicché l'architettura morettiana, al confronto con la città, viene spesso a trovarsi nella situazione intrinsecamente contraddittoria di dover produrre con lo spazio urbano su cui insiste una totalità unitaria, mentre è essa stessa già una totalità. Di Roma recepisce il tema della sezione in quanto, come scrive Franco Purini, "costruzione del rudere", trasladando nelle molteplici realtà con cui il suo avveduto professionismo gli consenti di confrontarsi, come quella milanese, di cui però incorpora i caratteri di essenzialità della forma e raffinatezza geometrica.

Come contorni figurativi dell'immagine dell'edificio, dove ogni spezzatura è giustificata solo nella misura in cui contribuisce a intensificare un'impressione fino al proprio massimo, le sue sezioni avanzano o arretrano nello spazio secondo i moti della concavità, descrivendo traiettorie tensionali in modo da lasciare che lo sguardo possa rifluire costantemente su se stesso. Perseguendo le ragioni della storia in quanto orma conradiana cui non è possibile sottrarsi, la sezione rappresenta ancora, per Moretti, una condizione di spazio negativo, che acquista il carattere di figura grazie all'asimmetria e alla complessità della propria configurazio-



4



5



6

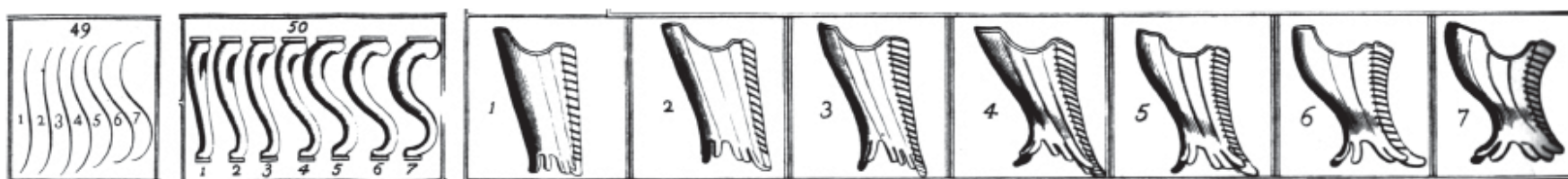
- 6
Caravaggio
Flagellazione di Cristo.
Napoli, chiesa di S. Domenico Maggiore
- 7
L'edificio per uffici e abitazioni in corso
Italia a Milano di Luigi Moretti fotografato da
Gabriele Basilico.
Da La ciudad interrumpida, Barcelona 1999.
- 8
Niki de Saint Phalle
Hon, disegni di studio, 1966
- 9
William Hogart
The Analysis of Beauty, Londra 1753.
Dettagli della Tavola I pubblicata unitamente
al saggio. Da sinistra a destra: le curve "trite
e grette" (dett. 49, n. 1-2-3), la curva "della
bellezza" (dett. 49, n. 4), le curve "grossolane
e chionze" (dett. 49, n. 5-6-7). Nei dettagli
successivi le stesse curve sono applicate nel
disegno della gamba di una sedia e di un busto.



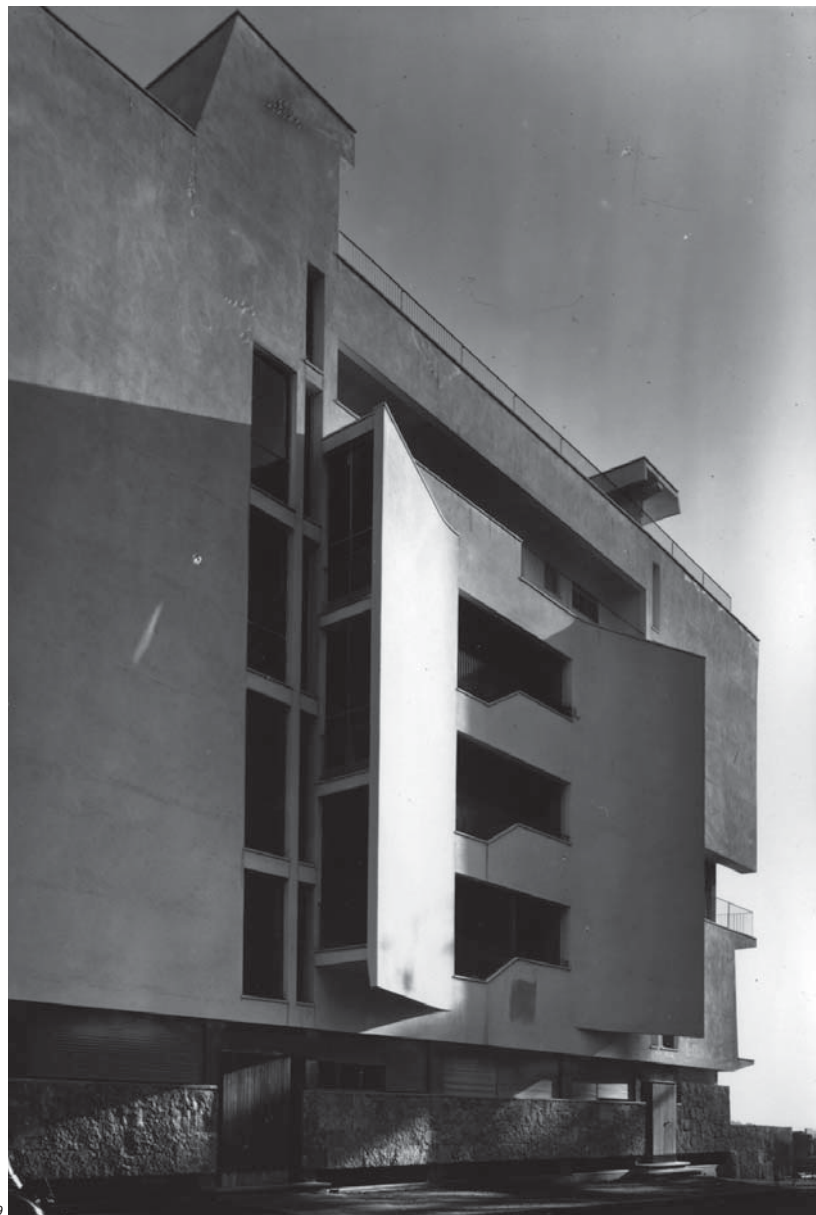
7



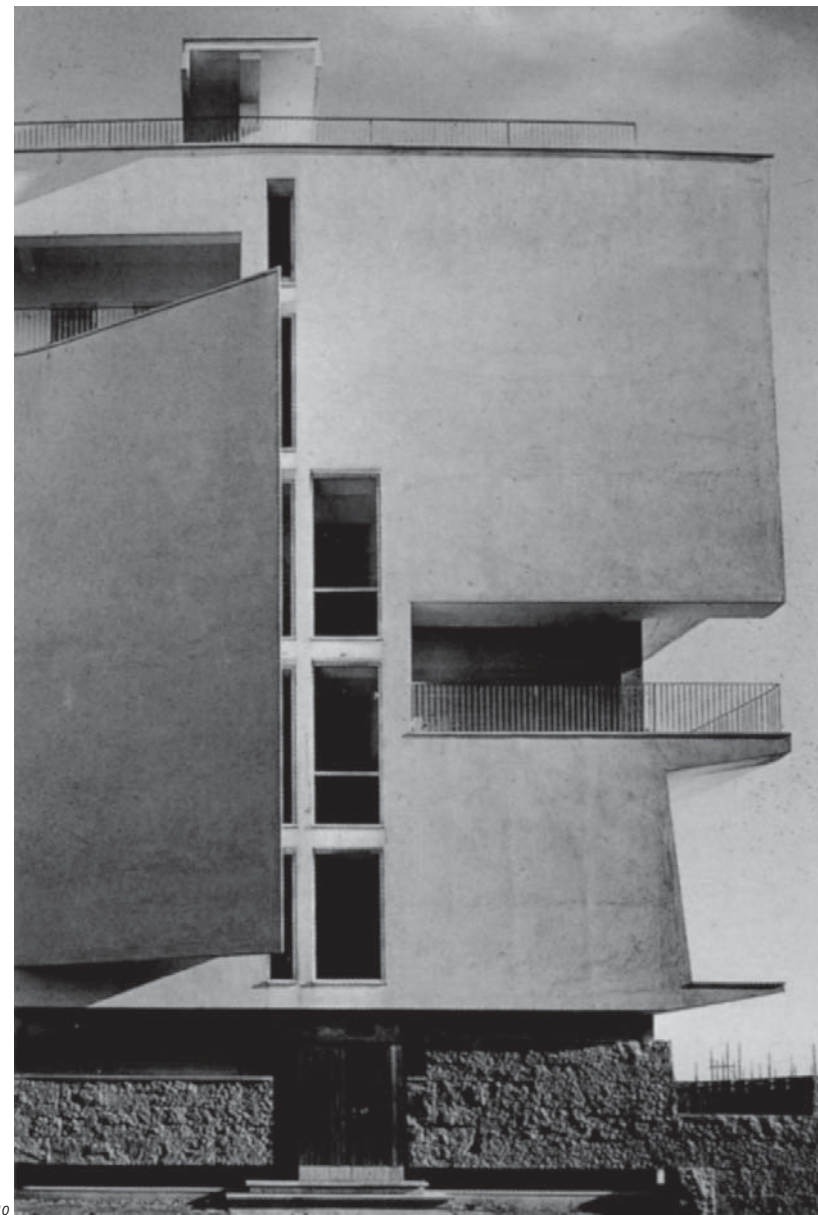
8 9



ne perimetrale. L'irrisolvibile ambiguità con cui l'interfaccia della gola architettonica della palazzina al quartiere Parioli a Roma - che trascina all'interno dell'edificio la grande fessura sulla facciata - si offre allo sguardo presentando un organismo architettonico che finge una sua centralità senza raggiungerla, può probabilmente considerarsi tra i più efficaci accorgimenti prospettici messi in scena da Luigi Moretti per dimostrare le potenzialità estetiche della forma cava. Al Girasole risulta infatti difficile stabilire se la contrazione dello spazio evocata dalla forte concavità della sezione sia da attribuirsi alla spinta del corpo edilizio che gli sta intorno o alla presenza del vuoto che esso stesso determina, sospingendo vorticosamente l'occhio verso l'alto e rivelando, con chiaro procedimento piranesiano, un inconsueto repertorio di scale, ballatoi e passaggi. Occorre tuttavia osservare come, forse in nome di una perseguita *concordantia oppositorum* da parte dell'architetto, vi siano anche opere in cui le superfici e gli appoggi puntiformi che articolano gli spazi contrastano con il carattere dominante delle figure cave. Questi organi interni dell'edificio, infatti, possiedono quasi sempre una dimensione e una consistenza materica propria, reclamando una marcata funzione positiva, e rafforzano quella lecita richiesta di appropriazione dello spazio avanzata da chi lo percorre. Sono soprattutto i progetti realizzati per il regime ad indicare questa direzione del lavoro di Luigi Moretti, come la Casa delle Armi al Foro Italico in cui, precisamente, è lo studio dei tracciati fisici e l'imposizione di certe "circostanze emotive" a suggerire la configurazione più consona degli spazi, o l'impiego di soluzioni materiche ostentatamente scenografiche, seppur sublimite dall'alchemica plasticità che il maestro ha saputo conferirgli. Ed è proprio in questo dualismo d'intenti, che sospende le opere morettiane tra la potenza prospettica della classicità e la contratta antiprospectività del secondo Novecento, fondendone gli elementi, che si rintracciano gli esiti dei suoi studi sulle strutture degli spazi del Borromini, sui "valori" non figurativi delle modanature, sulle discontinuità e sulle sequenze di forme, sulla possibilità di "trasfigurare" gli elementi dell'architettura. Come dimostra, nel 1952, la comparsa sulle pagine di Spazio delle immagini dei calchi delle fabbriche classiche, dei diagrammi di tensione



9



10



11 12



13

delle forme e del loro equilibrio reciproco. Una tassonomia di spazi negativi presentati come restituzioni delle immagini interne delle architetture, ottenuti considerandone le infinite sezioni possibili, chiamati a rappresentare quel cosmico stato di quiete apparente di forze governate da dinamiche oscure e potenti cui forse soltanto l'interno del Pantheon rende davvero testimonianza, per trovarsi ad essere l'unico spazio mai costruito dove la tensione verticale che solleva lo sguardo verso la sommità della cupola risulta perfettamente bilanciata dall'espansione radiale e centrifuga della percezione orizzontale, il solo interno la cui forma concava, nel sottomettersi alla propria stessa espansione, reagisce racchiudendo

lo spazio e comprimendolo da ogni lato. Dalla lezione dell'opera adrianea, Moretti seppe trarre proprio il segreto della concavità, definito dalla naturale tendenza alla sottomissione alle forze da essa generate e dalla predisposizione alla dilatazione in rapporto alle dimensioni e alla strettezza degli elementi delimitanti. Dalle geometrie del razionalismo apprese invece che il gioco antagonista tra forza e controforza si approssima alla neutralità nel caso in cui le delimitazioni dello spazio siano rappresentate da piani o linee rette, o, se si preferisce, che un vano cubico si espande a partire dal proprio centro, ma lo fa assai meno perentoriamente di uno cilindrico. Ed è forse questa la ragione per cui, come controfigure

architettoniche degli uomini che le abitano, le sue sezioni, spesso marcatamente concave, si comportano come se l'architetto vi esercitasse il suo potere, come se avessero acquisito la loro forma passiva arrendendosi ad un possessore invadente.

Reference iconografiche
Le immagini delle palazzina del Girasole, della casa dell'Astrea e del modello della biblioteca Laurenziana provengono dal Fondo Luigi Moretti, depositato presso l'Archivio Centrale dello Stato (Concessione alla pubblicazione n. 752/08).



14

Pagine precedenti:
9

Luigi Moretti
palazzina della Cooperativa Astrea al quartiere
Monteverde, vista del fronte su via Jenner.
Roma, 1947-51 (foto Vasari)

10

Luigi Moretti
palazzina della Cooperativa Astrea al quartiere
Monteverde, dettaglio del fronte su via Jenner.
Roma, 1947-51 (foto Vasari)

11 - 12

Luigi Moretti
palazzina detta "Il Girasole" al quartiere Parioli,
viste dell'atrio.

Roma, 1947-50 (foto Vasari)

13

Luigi Moretti
palazzina detta "Il Girasole" al quartiere Parioli,
dettaglio del corpo scala.
Roma, 1947-50 (foto Vasari)

14

Giovanni Battista Piranesi
prospettiva della Scala della conserva dell'acqua

Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio

Francesca Privitera

La dissezione anatomica rappresentata da Rembrandt nel dipinto *La lezione di anatomia del dott. Tulp* è, per il pittore olandese, metafora della volontà di indagare e sviscerare fino in fondo la realtà e le verità nascoste sotto la superficie delle cose.

Il medico mostra il funzionamento del braccio, insegna i muscoli e i tendini rivelati dalla dissezione; i tre allievi ritratti nella parte superiore del dipinto, concentrati sull'autopsia, sintetizzano, nel loro atteggiamento, il processo che traduce l'osservazione delle immagini in intuizione, comprensione e conoscenza della realtà.

Così la sezione architettonica, bisturi dell'architettura, sembra essere lo strumento analitico – compositivo più adatto a sviscerare la profondità della costruzione. Essa, priva dell'astrazione insita nella pianta e delle distorsioni proprie della prospettiva, permette il costante controllo dell'ordinamento degli elementi che intervengono nella composizione architettonica, delle loro proprietà intrinseche e delle loro relazioni, mantenendo un punto di vista privilegiato: quello dell'osservatore.

Così l'esercizio della sezione sembra essere per Giovanni Michelucci,¹ a partire dal secondo dopo guerra, lo strumento di ricerca favorito della *forma necessaria*, ovvero di una forma sincera espressione della verità delle cose. Essa indaga e rivela il ventre dell'architettura, come una dissezione anatomica mostra l'organismo ed il suo funzionamento, gli elementi portanti e quelli portati, i materiali e le loro connessioni, esplora la cavità dello spazio interno e la sua relazione con quello esterno, verificando costantemente i rapporti che intercorro-

no tra uomo e spazio.

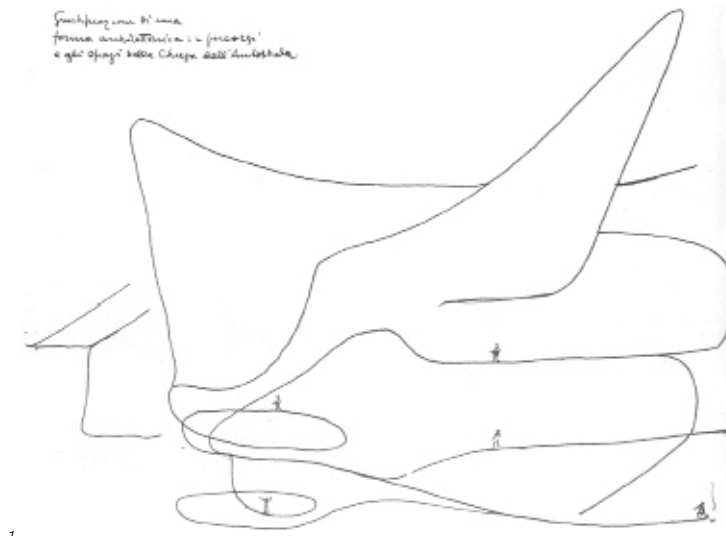
Così le sezioni prospettiche dei dipinti prerinascimentali, le rovine di Pompei ed Ercolano, i resti della Roma imperiale, le macerie fiorentine della guerra svelano a Michelucci, come veri e propri spaccati "anatomo-architettonici", nessi e relazioni strutturali funzionali e spaziali ma anche, e forse soprattutto, umani e spirituali. Sono queste le immagini e le figure che acquisite dall'architetto negli anni della giovinezza riaffiorano durante gli anni della maturità, come conseguenza di una riflessione critica e come reminiscenza di suggestioni di tipo figurativo, ponendo le basi della serrata relazione che lega alcuni cardini del pensiero teorico michelucciano con il progetto in sezione: la fondazione etica del progetto e la centralità dell'uomo, la dialettica fra spazio interno e spazio esterno, fra architettura e ambiente.

Dalla lettura cronologica e comparata degli scritti, dei progetti e dei disegni emerge chiaro il ruolo della sezione come strumento più adatto a tradurre i principi teorici sui quali Michelucci fonda la propria poetica in progetto d'architettura, evolvendo da strumento di rappresentazione in vero proprio strumento compositivo, matrice del progetto.

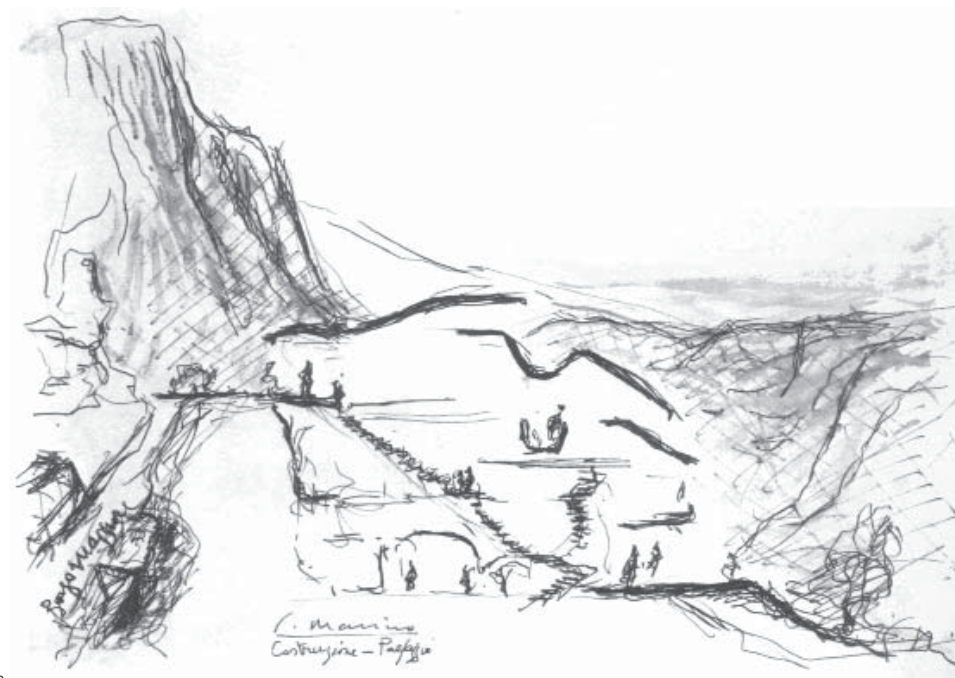
Gli schizzi - sezione fanno la loro prima apparizione nel secondo dopoguerra, in occasione delle proposte urbanistiche per la ricostruzione della zona intorno al Ponte Vecchio, tra il 1944 e il 1950, per consolidarsi a partire dai primi anni sessanta, ma le premesse teoriche e critiche che hanno condotto all'esercizio della sezione sono da rintracciarsi già durante gli anni della formazione, trascorsi tra le fonderie di famiglia e la Scuola di Architettura presso l'Accade-

- 1
Giovanni Michelucci
Chiesa di S. Giovanni Battista
Campi Bisenzio, Firenze
studio di percorsi, 1961-1964
- 2
Giovanni Michelucci
Santuario della Beata Vergine della Consolazione
Borgo Maggiore, San Marino
studio di sezione con inserimento ambientale, 1964

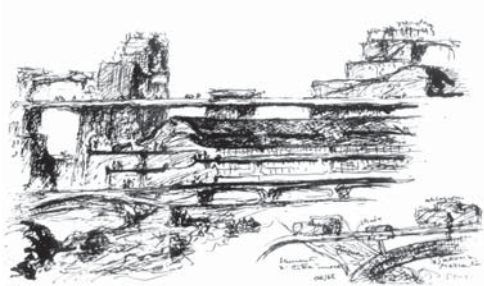
- Pagine successive:
- 3 - 4
Giovanni Michelucci
Elementi di Città, 1970
 - 5 - 6
Giovanni Michelucci
studi per la ricostruzione del centro di Firenze, 1945
 - 7
Giovanni Michelucci
Chiesa di S. Giovanni Battista
Campi Bisenzio, Firenze, 1964
 - 8
Giovanni Michelucci
Santuario della Beata Vergine della Consolazione
Borgo Maggiore, San Marino
studio di sezione con inserimento ambientale, 1961
 - 9
Giovanni Michelucci
Cassa di Risparmio di Firenze, 1953-1957
 - 10
Giovanni Michelucci
sezione su via dell'Agnolo e via Ghibellina, aprile 1968



1



2



3



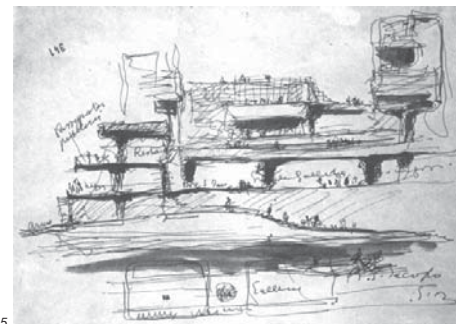
mia di Belle Arti.

È plausibile che sia presso le officine paterne che Michelucci comincia a concepire il ruolo del disegno come strumento intimamente legato alla costruzione e non solo all'indagine formale, come in quegli stessi anni l'Accademia insegna. La Scuola di Architettura infatti, è fondamentalmente una accademia di disegno, il suo insegnamento è incentrato su problemi estetici grafici e formali, sulla composizione di piante e prospetti che, come ricorda Michelucci, "non combinavano quasi mai".²

Nelle officine, al contrario, il disegno è lo strumento necessario alla verifica e alla realizzabilità di un'idea in rapporto alla forma che meglio risponde alla funzione, alla natura del materiale utilizzato, alle tecniche di lavorazione messe a punto attraverso secoli di tradizione. Michelucci si abitua così a considerare il disegno soprattutto come il mezzo necessario al controllo e alla comunicabilità di un'idea già prefigurata nello spazio. È dalla dicotomia teoria accademica – pratica artigianale che probabilmente germina la futura critica all'insegnamento accademico, presupposto necessario all'avviarsi di quell'itinerario culturale, prima che progettuale, che porterà Michelucci verso la progressiva emancipazione dal concetto accademico di composizione architettonica, intesa come ricerca puramente formale, per avvicinarsi ad una ricerca compositiva radicata in un ragionamento al cui centro è l'uomo e ad una interpretazione dell'architettura totalmente estranea a preoccupazioni di ordine estetico. Tale itinerario conoscitivo è condotto attraverso gli unici strumenti compositivi riconosciuti da Michelucci: le piante e le sezioni "lette" come generatrici di organismi, come

matrici di spazi, come cavità suscitatrici di sensazioni e di comportamenti.³ Infatti la maggiore libertà formale che contraddistingue le opere successive agli anni '50⁴ è caratterizzata da una crescente espressività dello spazio interno alla quale si affianca il progressivo allontanamento dall'esercizio della pianta come strumento di indagine progettuale. La genesi del progetto, da quell'epoca in poi, avviene dall'interno verso l'esterno, cioè dalla funzione che diviene spazio e solo in ultima analisi forma. Lo strumento compositivo privilegiato di questo inedito itinerario critico e progettuale sembra essere la sezione, che da strumento di rappresentazione diventa vera e propria matrice del progetto, come se il suo utilizzo emergesse dalla volontà di superare il problema della forma della costruzione rompendo il binomio *forma-planimetria*.⁵ Osservando in ordine cronologico gli schizzi del maestro è evidente che l'utilizzo dello spaccato sembra essere tanto più stringente quanto più l'architetto si allontana dai canoni tradizionali dell'architettura, come se la ricerca di una alternativa via compositiva necessitasse anche di alternativi strumenti di indagine. Nell'ambito di questa stessa critica all'insegnamento accademico è rintracciabile probabilmente anche il germe dal quale nasce l'interpretazione della facciata come apparato retorico, espressione di una società accademica e borghese attenta esclusivamente all'esteriorità delle forme e priva di contenuti. Ragionamento che sarà completato dopo la visione delle macerie fiorentine della guerra e che caratterizzerà non solo le proposte per la ricostruzione dell'area distrutta intorno al Ponte Vecchio ma tutta l'opera matura dell'architetto. La facciata rappresenta l'immoralità di una società am-

biziosa ed ipocrita che nasconde dietro la finzione la miseria di un'esistenza costretta a vivere nella povertà. Il problema del mascheramento dell'interno dell'edificio attraverso "le belle facciate" diventa allora, prima ancora che un problema architettonico, un problema etico e morale. Così i disegni per la ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio proiettano l'immagine di una città priva di cortine murarie, espressione di una rinnovata società democratica. Le costruzioni sono prive dei fronti non tanto perché gli edifici siano rappresentati in sezione quanto perché i prospetti sono sostituiti da un "diaframma sensibile",⁶ ovvero dalla proiezione geometrica in facciata dell'articolazione muraria interna: la sezione è il prospetto. Qui l'uso dello spaccato è spinto a tal punto da fluire naturalmente da strumento compositivo in *immagine* stessa dell'architettura. Attraverso la sezione Michelucci controlla il carattere e il funzionamento della città da lui proposta; disegna il moltiplicarsi di suoli artificiali, il sovrapporsi delle gallerie e delle logge, i collegamenti con il fiume e con la collina, studia la viabilità, analizza il rapporto fra gli spazi privati e quelli collettivi e fra l'ampiezza della strada e l'altezza degli edifici. L'urgenza delle tematiche sociali sollevate dalle devastazioni della guerra inoltre, sollecita l'approfondimento del pensiero critico di Michelucci sul valore simbolico del recinto che tradizionalmente racchiude l'architettura, già percepito come ostacolo alla socialità dopo la visita ad Ercolano e Pompei nel 1934. La scoperta della civiltà pompeiana tramite la vista delle rovine segna una vera e propria fase evolutiva nella maturazione del pensiero teorico michelucciano e, parallelamente, segna una tappa fondamentale verso il conso-



5

lidarsi dell'esercizio della sezione.

Ad un ragionamento filosofico architettonico sullo spazio e sulla civiltà antica si affianca una suggestione delle rovine di tipo pittorico. Gli scavi di Ercolano fanno emergere la sezione delle case che senza soluzione di continuità le lega al terreno e alla città vincolando, in un *continuum* inseparabile, l'uomo alla natura e all'architettura, in un fluire incessante di spazi costruiti e naturali, di interessi pubblici e privati. Così il progetto per la Cassa di Risparmio di Firenze, realizzato circa vent'anni dopo è l'occasione per trasferire il ragionamento sullo spazio continuo dalla dissertazione teorica alla concretezza progettuale. L'idea fondante è sinteticamente annotata da Michelucci a margine del disegno della sezione del salone centrale della banca: "Lo spazio vivente filtrante. La città continua". È infatti in questo disegno - che evoca attraverso la ricchezza degli episodi formali e spaziali la complessità e il dinamismo della città - che è possibile leggere il concetto alla base del progetto: la totale assenza di frattura fisica e simbolica fra costruzione e città, tra interessi privati e cittadini. La meditazione sul rapporto tra edificio e città ed edificio e paesaggio porterà l'architetto ad un progressivo superamento della tipologia tradizionale dell'edificio delimitato da un recinto per approdare, dopo la guerra, ad una concezione della costruzione totalmente aperta e permeabile all'incessante scorrere della vita umana e quindi progettato, inevitabilmente, attraverso la sezione.

Le proposte architettoniche - urbanistiche rispecchiano, verificano e completano questi presupposti teorici, a cominciare dalle prime sperimentazioni avvenute in occasione delle proposte per la ricostruzione dell'area del Ponte



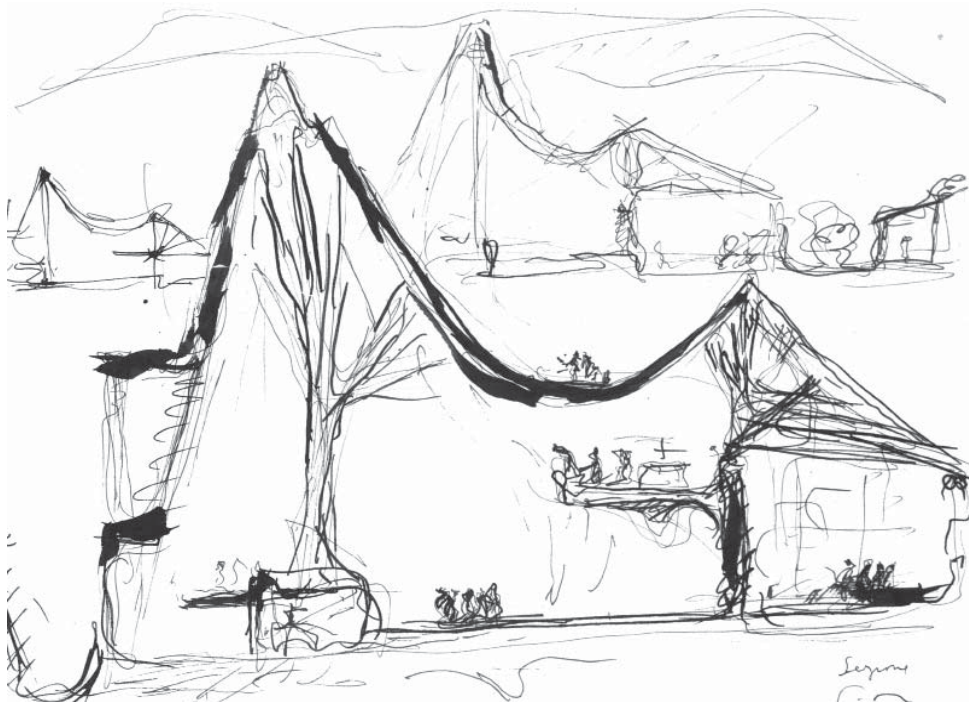
6

Vecchio, attraverso quelle per il risanamento del quartiere di Santa Croce, fino ai visionari Elementi di città, in cui gli edifici sono ridotti a puro telaio strutturale. Edificio e città sono totalmente compenetrati, la vita fluisce ininterrotta in un'incessante susseguirsi di spazi e di relazioni: la sezione, animata da un brulicante movimento di uomini è l'assoluta interprete di questo inedito itinerario intellettuale. Emerge chiara la corrispondenza tra il progetto in sezione e lo scorrere incessante della vita, ovvero il movimento, che diventa, come si legge nella sintetica sezione disegnata da Michelucci per la chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio "giustificazione di una forma" oppure, come nel Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore matrice del progetto. È attraverso la sezione infatti che Michelucci analizza la spina dei percorsi indagando il raccordo tra le quote sfalsate del terreno e la strada interna, rendendo inseparabili l'interno e l'esterno, i termini architettonici da quelli paesaggistici ed ambientali.

I profili dei resti di Ercolano inoltre rivelano all'architetto la particolare *misura* che armonicamente proporziona lo spazio: quella *umana*. A Pompei l'uomo è il protagonista dello spazio come in quegli affreschi "spaziosi" dipinti da Giotto e di fronte ai quali Michelucci si sofferma a meditare fin dalla giovinezza, quando, alla ricerca delle proprie origini culturali si rivolge agli archetipi della cultura figurativa italiana ricevendone una lezione figurativa e morale mai dimenticata. In particolare è sul *profilo* delle piccole architetture giottesche, teatro delle narrazioni evangeliche, e sul rapporto uomo - spazio su cui Michelucci sembra soffermarsi. Il disegno delle edicole rivela un rapporto nuovo fra plasticità

dell'edificio e spazialità interna. Il loro profilo non è una linea che avviluppa un vuoto, ma l'incontro fra massa interna e massa esterna. All'interno o davanti ad esse, i personaggi degli apòlogi sacri occupano il loro posto prima di tutto come uomini. L'uomo, la cui misura è una misura morale prima che fisica, è il fulcro della narrazione e dello spazio. L'uomo giottesco crea lo spazio intorno a sé in virtù del suo essere e del suo agire. L'architetto si sofferma di fronte alle opere di Duccio e dei Lorenzetti, nelle quali la cavità dell'architettura in primo piano, quasi uno spaccato prospettico, svela all'osservatore la scena interna, le azioni dei suoi abitanti, le loro emozioni e i loro sentimenti ponendola in relazione diretta con l'ambiente esterno. La "sezione virtuale" che racchiude e svela all'osservatore gli interni rappresentati sulle tavole dei maestri prerinascimentali non è un limite, una separazione, ma la linea sulla quale interagiscono sincroniche relazioni di vita interne ed esterne, come su quei muri-recinto che nelle sacre rappresentazioni racchiudono il luogo del miracolo, al di là del quale si scorge il paesaggio "oltre", attraverso un varco o sopra di esso, non confine invalicabile ma superficie di incontro di complesse relazioni spaziali e spirituali; soglia tra interno ed esterno, tra privato e pubblico tra sacro e profano.

La pratica michelucciana della sezione sembra così trovare una sorta di antecedente storico nella meditazione avvenuta di fronte alle pitture dei maestri fiorentini e senesi del duecento e del trecento, in particolare sembra essere l'astrazione di quel primo piano che racchiude, come un *profilo*, lo spazio interno dell'architettura. Tramite lo studio di sezioni costantemente animate dalla presenza umana Michelucci modella lo



7



8

spazio di un'architettura pensata per arte di levare avendo come fine ultimo dell'atto progettuale la realizzazione dell'uomo: emerge il binomio centralità dell'uomo – esercizio della sezione.

Nel progetto per il Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore lo spaccato controlla la forma dello spazio cavo annidato nella profondità della materia, governa la dialettica tra accentuazione muraria e cavità e tra spazialità interna e costruttività, forse affioramento alla memoria di suggestioni spaziali dell'antica architettura romana. La linea che senza soluzione di continuità fra muro e copertura definisce il profilo del Santuario si deforma plasticamente registrando tensioni spaziali opposte, interne ed ambientali, così come il "colpo d'ascia"⁹ - incontro fra la massa esterna e quella interna dell'edificio - nella chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio definisce in un solo gesto sia la spazialità interna - suggerendo la divisione tra presbiterio e aula - sia la drammatica deformazione del profilo esterno della tenda. La linea di sezione in sintesi, nel progetto per Borgo Maggiore

come in quello per Campi Bisenzio, non demarca, come un recinto, il confine entro cui è racchiuso e protetto lo spazio sacro ma identifica una soglia, come in quelle antiche rappresentazioni sacre osservate da Michelucci durante gli anni della giovinezza.

L'esercizio della sezione, che accompagna l'architetto lungo tutto il suo percorso critico e progettuale precipita, negli anni '70, in una sorta di *grande sezione* inedito strumento di controllo e di racconto della forma urbana. Michelucci dispone i vari elementi con virtuosa abilità compositiva, combina parti che sono proprie della città, arterie stradali, ponti, piazze pubbliche, parcheggi, passeggiate pedonali, con altre che sono proprie dell'architettura, interni assembleari, ambienti a doppia altezza, scale, ballatoi e corridoi, iterazione di vani modulari, forse abitazioni. Il paesaggio partecipa alla composizione che sembra subire un'ulteriore estensione: le infrastrutture partecipano al contempo alla costruzione del territorio e dell'organismo architettonico. Natura e città fluiscono l'una nell'altra animate dall'incessante

presenza di una umanità in transito.

La *grande sezione*, quindi, come atto conclusivo di quel lungo processo, durato circa un secolo, che ha portato Michelucci alla *comprensione* e quindi alla *conoscenza* della realtà, attraverso l'*intuizione* e l'*osservazione* delle figure e delle immagini amate ed acquisite durante la sua lunga vita.

La *grande sezione*, come la dissezione anatomica raffigurata da Rembrandt, sembra allora divenire metafora di quel principio etico e morale che ha accompagnato Michelucci lungo tutta la sua attività di uomo prima che di architetto: l'incessante ricerca della *verità*.

¹ La relazione tra l'esercizio della sezione e la poetica di Giovanni Michelucci è oggetto di studio e approfondimento critico nel libro F. Privitera, *Disegnare dialoghi. Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Bandedecchi e Vivaldi Editori, Pontedera, 2008

² G. Michelucci, in F. Borsi (a cura di), *Giovanni Michelucci, intervista*, L'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966, pp.28.

³ Cfr. G.K. Koenig, *Architettura in Toscana*, ERI, Torino, 1968.

⁴ È Michelucci stesso che individua in questi anni ed in particolare nel progetto per la Cappella di Lagoni a Sasso Pisano, 1956-1958 l'epoca in cui comprende la possibilità di rompere con tutti i vincoli della concezione accademica della composizione architettonica per intraprendere una strada completamente autonoma. Cfr. G. Michelucci - F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di), *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed. Laterza, Roma, 1981, p.62.

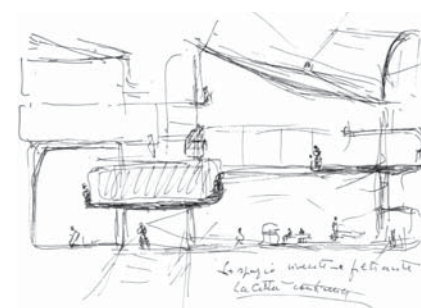
⁵ Cfr. G. Michelucci in F. Brunetti, *Giovanni...*, Op. Cit.

⁶ Il diaframma sensibile è una proposta teorico-architettonica di G. Michelucci descritta in una lezione universitaria inedita dell'architetto. "Pensavo e penso, che se alla facciata si sostituisce un diaframma sensibile che rivelasse la struttura interna, si stabilirebbe un rapporto nuovo tra casa e strada...il diaframma sarebbe lo specchio di una società in cui esiste la possibilità di una vita dignitosa... costruire un diaframma sensibile è una dimostrazione di coraggio morale...". G. Michelucci, Archivio delle lezioni universitarie, in F. Privitera, *Disegnare...*, Op. Cit., p. 87-88

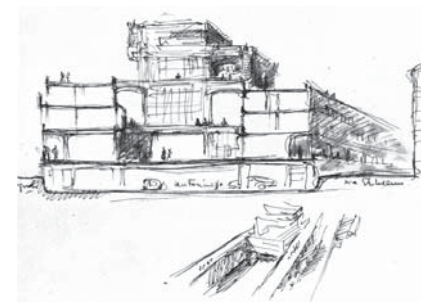
⁷ G. Michelucci "Casa di Ercolano, davanti lo spettacolo del mare, il mare c'è ma non si vede...è cosa con cui la casa stabilisce un esatto rapporto d'integrazione. Una cosa valorizza l'altra, la sua sezione è legata alla città e al terreno" G. Michelucci, Archivio delle lezioni universitarie, in F. Privitera, *Disegnare...*, Op. Cit., p. 59-60.

⁸ Il riferimento è al saggio critico di R. Longhi, *Giotto spazioso*, in <<Paragone>> n. 31, 1952, pp. 18-24, che rivoluzionò l'interpretazione dello spazio pittorico giottesco. Il rapporto tra l'opera di Michelucci e la pittura di Giotto è oggetto del saggio critico, F. Privitera, *Giotto spazioso e la costruzione dello spazio michelucciano*, in <<Paragone>>, n. 78, 2008, pp. 63-68.

⁹ G.K. Koenig, *Architettura...*, Op. Cit.



9



10

Una sezione sul tempo Pasquale Poccianti e l'acquedotto Leopoldino di Livorno

Silvia Catarsi

“Nulla è più seducente – e nulla, in certi casi, è meglio fondato – del mostrare le forme sottomesse ad una logica interna che le organizza”.¹ È forse basandosi su un'intuizione analoga che l'architetto Pasquale Poccianti sceglie, attorno agli anni trenta dell'Ottocento, di completare la facciata del Cisternone di Livorno con la realizzazione di una volta sezionata. Del resto la ricerca su questo fronte viene intrapresa dall'autore già qualche anno prima, quando si avvia alla progettazione del vasto acquedotto labronico, di cui la Gran Conserva o Cisternone è senza dubbio l'elemento più rappresentativo.

Il desiderio del Poccianti di concretare, in un'unica forma, macchina idraulica e architettura, si realizza attraverso l'impiego di una metodologia progettuale elaborata dal francese J. L. N. Durand, che gli consente di trasformare agevolmente gli schemi di funzionamento degli impianti tecnologici in strutture architettoniche. Secondo questo sistema, sperimentato nei corsi dell'École Polytechnique di Parigi, le parti componenti un edificio, separatamente analizzate, vengono combinate tra loro nella costruzione di una maglia modulare; si tratta di un procedimento di “riduzione scientifica” dello schema vitruviano, che spinge l'architettura verso un'evoluzione razionalistica. Questo aspetto, chiaramente identificabile nel complesso dell'acquedotto livornese, fa dell'intera infrastruttura un chiaro simbolo della cultura modernista che caratterizza la Toscana Granducale.

Il progetto, articolato secondo un tracciato lungo ben diciotto chilometri, si compone di una serie di strutture architettoniche: casotti, purgatoi, viadotti,

cisterne e fontane, destinate a condurre l'acqua e a garantirne la qualità. Mentre i casotti si configurano come semplici fabbriche utilizzate per filtrare l'acqua e rallentarne la caduta naturale, le cisterne, oltre ad assolvere alle stesse funzioni dei casotti, hanno lo scopo di assicurare il continuo e costante approvvigionamento idrico della città, anche nei casi di guasti all'impianto.

Per queste opere, il programma compositivo avanzato dall'architetto, fa sì che le attività di funzionamento delle macchine idrauliche vengano identificate e risolte ciascuna secondo una propria autonomia geometrica, in modo che, anche nelle strutture più complesse, si conservi una rigorosa essenzialità plastica. Ad esempio, nelle cisterne la forma architettonica è costituita dall'accostamento di diverse parti funzionali, mentre la griglia strutturale, data dai pilastri che sostengono le volte di copertura, si rivela l'elemento regolatore di tutte le possibili aggregazioni. A questo proposito, appaiono significative alcune descrizioni fornite dall'autore riguardo alle cisterne più grandi, dove si esprime in modo evidente il legame tra forma e funzione. Nel caso della Gran Conserva, ad esempio “...la forma di una croce troncata parte anteriore della quale servirà ad uso di cisterna, la posteriore da Purgatoi”;² come pure per la Cisterna di Pian di Rota “...la sua figura è quella di un parallelogrammo rettangolo dai cui lati minori sporgono due emicicli, le sommità delle quali sono congiunte al canale. Dalla prima di esse passa l'acqua del condotto per depurarsi, e ne risorte dalla seconda chiarificata che sia per seguire il suo corso”.³

Tuttavia, sebbene la scelta di segnala-



1

1
Veduta panoramica dell'acquedotto di
Livorno, incisione
Biblioteca Labronica di Livorno

2
Interno della Gran Conserva o Cisternone
vano della vasca d'acqua

Pagine successive:

3
Disegno per il viale degli Acquedotti, 1820
Biblioteca Labronica di Livorno

4
Sezione longitudinale del Cisternone
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

5
Prospetto della facciata del Cisternone
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

6
Pianta del Cisternone, primo progetto, 1827
Biblioteca Labronica di Livorno

7
Pianta della cisterna o Cisternino di Pian di
Rota, primo progetto, 1827
Biblioteca Labronica di Livorno

8
Sezione e prospetto del Cisternino di Pian di
Rota, primo progetto, 1827
Biblioteca Labronica di Livorno

9
Pianta della cisterna o Cisternino di città,
da edificarsi nella Piazza di Porta a Pisa,
primo progetto, 1827
Biblioteca Labronica di Livorno



re i dispositivi funzionali dell'impianto attraverso volumi stereometrici, contribuisca a stabilire i registri espressivi dell'opera, la maturità in tal senso viene raggiunta dal Poccianti soltanto successivamente, in concomitanza dell'esperienza costruttiva.

Durante questa fase, vengono effettuate numerose modifiche al progetto, che contribuiscono ad arricchire l'opera di una forte quanto inattesa componente semantica.⁴ La cifra stilistica segue la strada della sperimentazione compositiva condotta dagli architetti illuministi francesi come Ledoux e Boullée, secondo la quale i nuovi equilibri formali nascono dall'abile giustapposizione di dissonanze dimensionali.

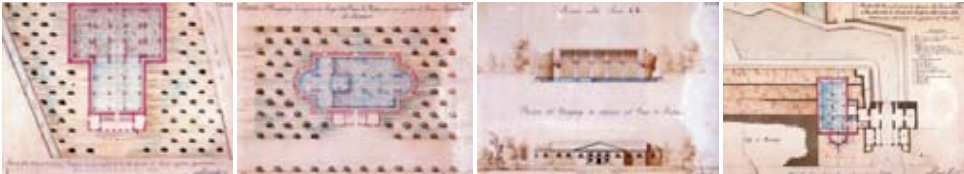
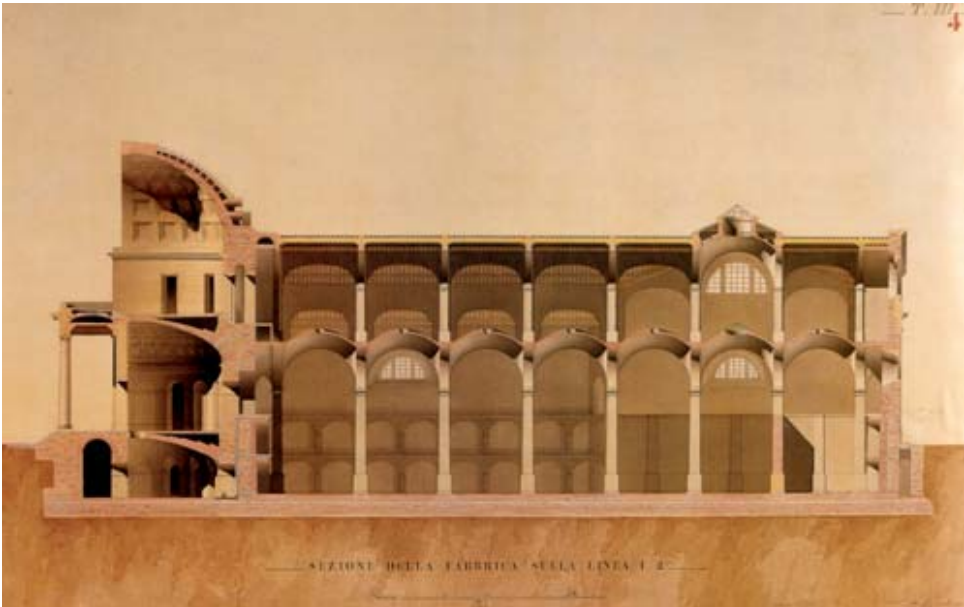
Nella piccola cisterna di città, infatti, gli equilibri tra le misure che caratterizzano i disegni iniziali, vengono completamente stravolti: "il massiccio piano è sproporzionatamente alto, in rapporto alla bassa loggia colonnata che lo sovrasta".⁵

Assai più indicativa, in tal senso, è la rielaborazione della facciata del Cisternone, nella quale, ai tradizionali rapporti che regolano l'impaginato, si contrappongono le accresciute misure della volta emisferica. Nello specifico, l'interazione tra due diverse sintassi compositive si manifesta attraverso lo scontro tra un'idea di compiutezza albertiana e l'antitetico senso di "non finito" suggerito dall'emisfera che si ammorsa sull'attico dell'edificio.

L'immagine del grande vuoto che l'architetto sembra voler porre sopra le certezze inamovibili dell'umanesimo, testimonia certamente il ruolo simbolico giocato dalle forme in questo genere di composizione, dove le ombre diventano spesso la guida selettiva dell'attenzione.

In particolare, si può osservare come il contrasto tra l'ombra prodotta dall'ampio incavo della calotta sezionata e la luminosità irradiata dall'avancorpo sottostante, produca un curioso artificio ottico: la luce che immaginiamo provenire dall'alto⁶ ad illuminare con progressiva intensità la sommità del monumento, procura qui l'effetto opposto, dal momento che il portico appare più luminoso del soprastante coronamento.

Per il resto le ombre, nella poetica pocciatiana, sono spesso utilizzate per enfatizzare le volumetrie plastiche delle architetture. Allo stesso tempo, negli edifici caratterizzati da una spiccata autonomia delle parti, come nel caso della cisterna di Pian di Rota, le ombre portate che proiettano i volumi adombranti sulle superfici delle masse contigue, offrono una più





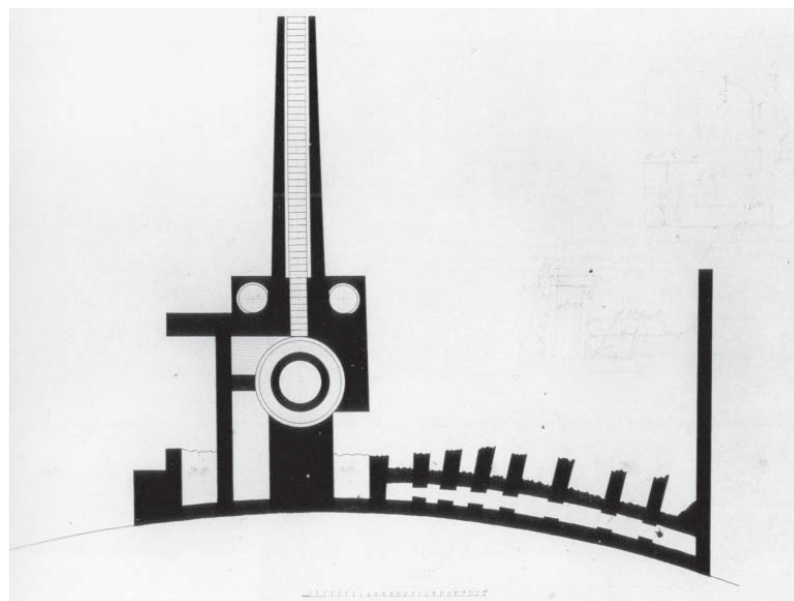
10



11 12



13

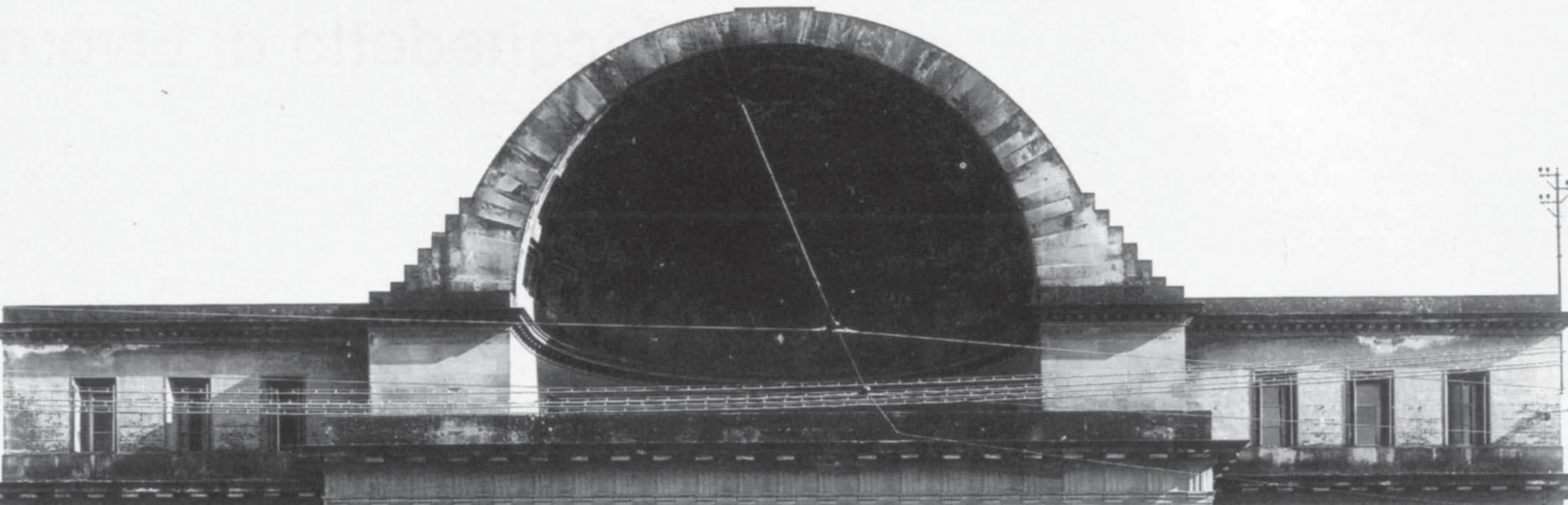


14

solidale lettura della forma costruita. La modulazione della luce diviene una valida risorsa anche per la modellazione degli interni: insieme ai giochi prospettici del telaio strutturale, essa contribuisce alla percezione di uno spazio dilatato. Ad esempio, negli ambienti delle cisterne, molto si deve al vasto specchio d'acqua che riflette le volte della copertura ed amplifica la profondità dei vani in una sorta di quarta dimensione. A conferma dell'intenzionalità di questa scelta stanno gli studi condotti dal Poccianti per le "camere termiche"⁷ costruite nel sottotetto degli edifici. Qui, dove trovano alloggio le calotte volutamente estradossate⁸ della copertura, la luce è il gradiente che sfuma i contorni delle cupole stereometriche, replicandole nella penombra di un paesaggio lunare. Lo spazio dunque, attorno al quale prende corpo l'acquedotto, appartiene ad un mondo fatto di seduzioni estetiche in cui le immagini offerte dall'architettura aprono la strada all'esperienza sensibile. Una regia, quella del Poccianti, ispirata da suggestioni visive e regole tecniche,

dove gli scenari naturali e urbanizzati concorrono nello stabilire i caratteri della progettazione. Lungo un percorso in costante declivio, l'acqua scorre dentro canali costruiti nel sottosuolo o sollevati su trincee ed arcate, incontrando, nei diversi tratti, strutture destinate a purificare e regimentare il flusso. Queste presenze frammentarie, conservano tuttavia una naturale vocazione all'unitarietà dell'opera, che è certamente riduttivo attribuire all'uso della medesima matrice stilistica. Esiste infatti un'evidente sintonia, che si compie attraverso precise relazioni semantiche, tra i diversi contesti attraversati dall'acquedotto e le architetture che lo costituiscono. Nella campagna le solide strutture dei condotti, spesso risolte in grandi ponti a cavallo delle vallate, si alternano alle piccole fabbriche dei casotti di pianta quadrata o circolare. Questi semplici volumi vengono realizzati dal Poccianti ponendo particolare attenzione alle proporzioni, tanto che le dimensioni delle coperture, le altezze delle superfici murarie e le luci delle aperture, rientrano

sempre in un perfetto gioco di equilibri tra le parti. Qui, la cura per i particolari non prende mai il sopravvento sulla forma che, nella propria essenzialità geometrica, garantisce il dialogo ideale con la spontaneità dell'ambiente naturale.⁹ In prossimità della città le cisterne si fanno interpreti della trasformazione del paesaggio; da quella di Pian di Rota posta ai piedi delle colline Livornesi, fino all'ultima, serrata nella maglia urbana, l'architettura diventa portatrice di una narrazione geografica. Così, pur acquistando un maggior grado di complessità formale, l'edificio di Pian di Rota mantiene la stessa essenzialità plastica dei piccoli casotti che lo precedono nella campagna; mentre il Cisternino di città, che conclude l'acquedotto pocciantiano,¹⁰ risente del contesto urbano che lo circonda, riportando in facciata il tema tipologico della loggia, evidente richiamo ai caratteri tradizionali dell'edilizia residenziale. Una situazione ancora diversa si ha per la Gran Conserva che, posta fuori le antiche mura di Livorno, appare come una "rovina" nel paesaggio rarefatto dei



sobborghi ottocenteschi.

Le evidenti analogie della cisterna con gli antichi edifici termali, restituiscono la memoria della romanità, introducendo alla moderna "invenzione" della volta sezionata. Nell'ingegnosa soluzione compositiva, il mancato compimento della cupola testimonia la perdita di un valore d'uso dell'architettura; a ciò si deve gran parte dell'efficacia estetica del Cisternone, che consiste proprio nella capacità di evocare l'idea della "rovina", senza per l'appunto esserlo. Nel degrado che la natura opera sui ruderi si avverte il fascino delle trasformazioni in atto e del divenire delle cose con il trascorre del tempo.

In questo come negli interventi descritti sopra, Poccianti affida alla valenza evocativa dell'edificio i presupposti per una coesistenza con lo scenario circostante. Qualificando il lungo tracciato idraulico come uno sviluppo progressivo di riferimenti visivi, l'autore offre utili indizi all'orientamento, evitando la frammentazione del sistema architettonico nel territorio livornese. Il paesaggio si completa dunque della memoria, di sedimenti temporali, che aprono a prospettive infinite, come l'emblematica metafora della volta sezionata il cui taglio rivela nella ricca

stratigrafia del corpo dell'architettura la pienezza del suo significato.

¹ H. Focillon, *La vita delle forme*, ed. Einaudi, 2002, p. 15.

² Relazione che accompagnava il progetto consegnato alla Deputazione degli Acquedotti il 30 Aprile 1827, in I. Arrighi, *L'acquedotto di Colognole (1792-1868). La storia, la memoria, i documenti di un'architettura*, cura editoriale Ufficio Pubblicazioni del Comune di Livorno, 1992, pp. 70-72.

³ Ibidem

⁴ La critica ipotizza il coinvolgimento dell'architetto Giovanni Antolini nell'ideazione della simbolica volta sezionata, riconoscendo nella vena ideologica e intellettuale del professore di Bologna, una più spiccata propensione alla sperimentazione, rispetto all'inclinazione prettamente ingegneristica che caratterizza la gran parte dei lavori pocciantiani. AA.VV., *Pasquale Poccianti Architetto, 1774-1858*, Ed. Centro Di, 1974, pp. 39-49.

⁵ E. Kaufmann, *L'architettura dell'illuminismo*, Ed. Einaudi, 1991, p. 143.

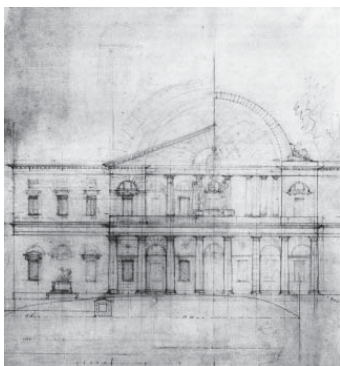
⁶ Secondo studi scientifici il nostro apparato visivo presuppone che la luce provenga dall'alto. M. Baxandall, *Ombre e lumi*, Ed. Einaudi, 2003, p. 49.

⁷ Termine usato dal Matteoni per indicare la doppia copertura delle cisterne, destinata ad isolare l'acqua dal calore esterno. D. Matteoni, *Pasquale Poccianti e la "Gran Cisterna" di Livorno*, Silvana Editoriale, Livorno, 2001, pp. 119-120.

⁸ Nella prima versione del progetto le calotte rimanevano intradossate.

⁹ Pratica nota al linguaggio classico dell'epoca nell'arte del giardino paesistico.

¹⁰ le fontane studiate dal Poccianti non saranno realizzate.



16

Pagine precedenti:

10

"Casotto Circolare" destinato alla riunione delle acque provenienti dalle sorgenti principali

11

"Casotto della Riunione" disposto in asse con il "Casotto Circolare" raccoglie le acque di quest'ultimo e quelle delle polle situate ad ovest lungo il torrente Camorra

12

Tratto del condotto rialzato su trincea

13

Arcate sul rio la Tanna

14

Pianta del "Casotto Circolare" e dell'ampia muraglia a intercapedine, progettata per il consolidamento del poggio delle sorgenti Biblioteca Labronica di Livorno

15

Particolare dell'attico e della grande nicchia del Cisternone

16

Studio per la facciata del Cisternone; sulla specularità del prospetto vengono verificate due possibili soluzioni di coronamento dell'edificio Biblioteca Labronica di Livorno

17

Cisternino di Pian di Rota, fronte principale

18

Cisternino di città, vista sui lati della loggia e dell'abside



17

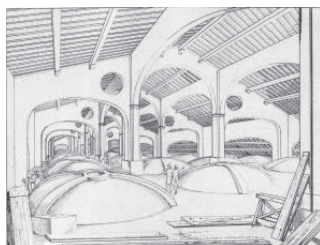


18



19

- 19
Struttura di copertura del Cisternone
20
Veduta prospettica del sistema di copertura
del Cisternone
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze
21
Interno del Cisternone, vano della vasca
d'acqua



20



Il vuoto svela il progetto

Barbara Aterini

Le straordinarie matrici geometrico-compositive che si trovano alla base della costruzione laterizia del campanile di San Martino a Pietrasanta, denotano un'architettura rinascimentale di altissimo valore e l'inedita struttura interna, percorsa da una grandiosa vite funzionante da rampa auto-portante per accedere alla cella campanaria, si presentano come un'invenzione architettonica nella quale la straordinaria complessità geometrica si accompagna ad una geniale sapienza tecnologico-costruttiva, nonché ad un ardito riutilizzo delle forme dell'arte edificatoria classico-romana.

La ricerca effettuata ha dimostrato ampiamente come la parte esterna e quella interna del campanile siano due entità architettoniche distinte, ma comunque in stretta correlazione. La monoliticità dell'esterno contrasta con lo spazio interno articolato e progettato nella sua avvolgente complessità. Ma cosa era stato preso ad esempio per l'idea progettuale che scolpisce il vuoto? Nella Roma degli inizi del Cinquecento, famosa ed ammirata, troviamo la *colonna Traiana* con un cartiglio avvolgente che si sviluppa per cento piedi di altezza. Il vuoto del campanile ne materializza il fusto richiamandola nella dimensione ed ordine. D'altra parte in questo periodo storico la scuola neoplatonica, rinvigorita dagli scritti di Marsilio Ficino diventa ginnasio formativo e luogo di grande dibattito fra gli artisti per individuare la funzione dell'opera d'arte e la sua potenza evocativa. Fra i più celebri rappresentanti di questo pensiero troviamo Michelangelo Buonarroti che denuncia l'esistenza dell'*idea* come innata e conaturata nell'essenza delle cose, tanto che usa definire la sua

azione scultorea come eliminazione del sovrappiù finalizzata a liberare la forma che ha vita autonoma all'interno del blocco di marmo, così come l'anima all'interno del corpo umano. Poiché in quegli stessi anni Michelangelo era presente a Pietrasanta mentre il suo collaboratore Donato Benti¹ è indicato, fino ad oggi come progettista del campanile, non possiamo che avanzare l'ipotesi di un progetto concepito dalla genialità scultorea di Michelangelo stesso che ha riproposto la colonna Traiana, a lui ben nota, all'interno del campanile in un gioco accattivante ove il positivo diventa negativo cioè la colonna, oggetto tangibile, è qui rappresentata dal vuoto. Il campanile si presenta come una struttura autonoma, a pianta quadrata, sviluppato per 36 metri di altezza con un estradosso non finito che rivela l'intenzione di un mancante rivestimento marmoreo. L'interno, contrariamente a qualunque aspettativa, presenta una singolarità costituita dalla scala che appare ricavata nella sezione muraria e salendo si avvolge a chiocciola. Tale costruzione supera l'impostazione trilitica più usuale con la creazione di un oggetto generato dalla muratura di mattoni sul quale poggiano i gradini, ottenendo una struttura auto-portante che gira su se stessa e determina l'*occhio* centrale. Per studiare accuratamente questa architettura è emersa la necessità di realizzare una serie di sezioni verticali del campanile tramite piani ideali perpendicolari al piano di riferimento. Effettuando queste sezioni teoriche, secondo i principi della geometria proiettiva, si è rilevata tutta la superficie elicoidale. Il rilievo è stato restituito graficamente tramite il metodo della prospettiva parallela:² una scelta



dettata dalla necessità di ricostruire l'oggetto in pianta, visualizzarlo in sezione e al contempo studiarlo nella sua tridimensionalità. Questo modo di rappresentare l'architettura ha il vantaggio di suscitare una consapevolezza edilizia quasi come se si fosse in cantiere, talché si è facilmente individuata la superficie rigata che volge internamente. La curvatura principale emersa in sezione è una particolare superficie determinata dalla copertura della scala che sale secondo una traiettoria elicoidale si tratta di un *elicoide cerchiato retto chiuso*, cioè una superficie generata da una circonferenza che si sposta con moto elicoidale intorno ad un asse in direzio-

ne di un punto proprio.

I margini di questa sono due eliche (superiore ed inferiore) che non hanno distanza costante. Infatti, nell'ipotesi che il profilo di questo vano sia quello di un fusto ionico, se immaginiamo di intagliare nel suo spessore interno un incavo che si avvolge a elica attorno all'asse centrale, questa scanalatura generata dalla sovrapposizione dei vari letti di posa dei mattoni assumerà sezioni diverse al variare del diametro interno delle circonferenze direttrici perpendicolari all'asse del campanile, caratteristica costruttiva necessaria per mantenere costante il passo dell'elica della scala. Le sezioni orizzontali alle diverse quote

dimostrano come la scala avvolgendosi generi un occhio che si comporta come il fusto di una colonna; in altre parole la torre presenta un'entasi e descrive una affusolatura. Indagando il manufatto secondo i canoni mensori dell'epoca si è individuato nel *piede romano* il canone adottato che rispondeva perfettamente alla descrizione architettonica in pianta ed in alzato. Lo studio condotto ha suggerito la presenza di un asse proprio³ nell'organizzazione di cantiere ed il piede romano, con la sua aggregazione pura in *palmi*, si componeva secondo due assialità e si atteggiava perfettamente alla giacitura radiale dei mattoni. L'analisi geometrico-mensoria ha sve-



2

lato la chiave del proporzionamento del campanile. Possiamo affermare che la scala elicoidale si svolge intorno all'asse ideale della fabbrica, qui sostituito dal vuoto, realizzando una grandiosa scultura in negativo a volume coelide.⁴

Una ulteriore notazione è che la pianta quadrata della struttura è orientata con i quattro punti cardinali secondo le diagonali⁵ ed è controllata nella crescita secondo i rapporti di una *voluta ionica*. La scala interna gira da est verso nord, cioè con andamento destrorso; ma ancor di più la sua scansione avvolgente individua una superficie che come una buccia si avvita intorno al fusto della colonna. Le sovrapposizioni fra la sezione del campanile e la colonna Traiana hanno visualizzato coincidenze precise nei rapporti proporzionali ed hanno sottolineato come i lavori subirono un arresto brusco sicuramente con la morte del Benti. Infatti se si aggiungono altri due ordini di

scala⁶ a quelli esistenti si supera la volta a botte, che interrompe bruscamente il vano scala e appare fuori contesto e si arriva a coprire tutta la sezione della cella campanaria raggiungendo così 185 gradini a quota pari a quella del centottanta-cinquesimo gradino della Traiana.

Qual'è quell'architetto che può pensare di trattare l'architettura come uno scultore il suo blocco di marmo? Evidentemente chi pensa che all'interno di ciascun blocco di marmo esista l'idea in sé, secondo un principio neoplatonico ampiamente discusso fra gli artisti. E poiché altezze, diametri, moduli di riferimento, proporzioni, tutto corrisponde, se non è Michelangelo questa struttura ha come autore sicuramente un genio! Un genio che ragiona però secondo principi scultorei e non solo architettonici, che visualizza tridimensionalmente lo spazio e lo scolpisce in modo da preservare intatta l'idea progettuale.

La sezione, dunque, di questa struttura cela una organizzazione architettonica al servizio di una idea che fa dell'opera architettonica un'opera d'arte.

¹ Donato Benti (Firenze 1470-1537).

² Cfr. Barbara Aterini, *La Prospettiva Parallela*, Alinea Editrice, Firenze, 1995.

³ Per l'individuazione e l'aggregazione delle aree quadrate che individuano un protocollo geometrico di controllo sia in fase progettuale che di cantiere cfr. Cecilia M.R. Luschi, *Il canone architettonico e la sua aggregazione* in Bini M., Luschi C.M.R., Bacci A., *Il Castello di Prato. Strategie per un insediamento medioevale*, pp. 36-48, Alinea editrice, Firenze, 2005

⁴ Cfr. Tesi di laurea di Enrico Venturini dal titolo *La scala a chiocciola del campanile del Duomo di San Martino ai Pietrasanta-Lucca*, discussa il 6 aprile 2009 con il massimo dei voti legali e lode e dignità di pubblicazione, relatori prof. Barbara Aterini e prof. Gabriele Morolli, rilievi topografici dell'architetto Mauro Giannini del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università degli studi di Firenze.

⁵ Cfr. Cecilia M.R. Luschi, *La relazione tra teoria e pratica nell'architettura federiciana*, op. cit. pp. 35-36

⁶ Un ordine equivale a 36 gradini





5



Pagine precedenti:

1

Il campanile del Duomo di S. Martino a Pietrasanta

Vista interna dall'alto dove è evidente la voluta ionica di impostazione planimetrica

2 - 3

Vista interna da cui si può valutare lo spessore murario per la presenza dell'apertura raccordata al piano dello scalino

4

Il campanile del Duomo di S. Martino a Pietrasanta

5 - 6

Vista interna dal basso dove si può apprezzare lo sviluppo della superficie elicoidale rigata che genera il volume coclide.

7

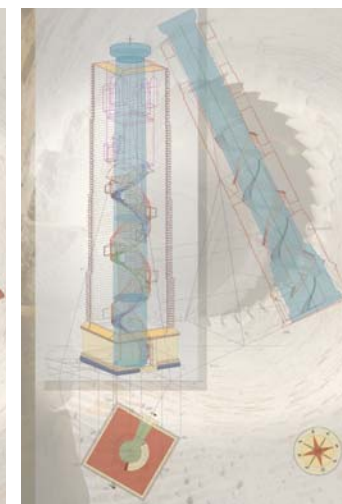
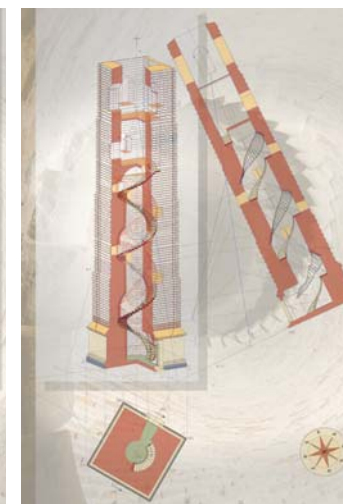
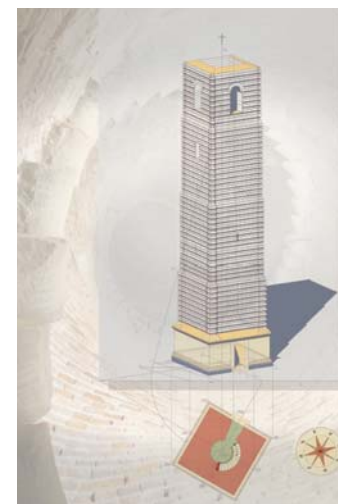
Prospettiva parallela con lo studio delle ombre a mezzogiorno dell'equinozio di primavera (Disegno di Enrico Venturini)

8

Prospettiva parallela e relative sezioni di studio (Disegno di Enrico Venturini)

9

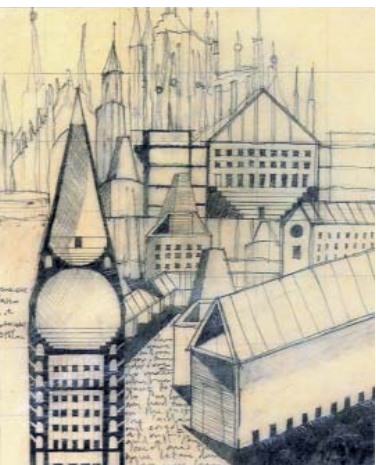
Prospettiva parallela e relative sezioni del confronto con la colonna Traiana inserita nel volume coclide del vano scala (Disegno di Enrico Venturini)



“Sguardo in ciò che è”¹ Nello spazio della sezione

Elisabetta Agostini

“Il mio mondo comincia con le cose;
e così anche il più piccolo degli uomini è già
terribilmente grande in esso, quasi eccessivo”.
(R.M. Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*)



La forma perentoria della città – il *manufatto architettonico per eccellenza* ed espressione compiuta della alchemica ragione del *locus* –, sia essa sorta dalla trascrizione di un'astratta geometria orientata o dalla adesione profonda ad una conformazione di Natura, rende testimonianza di una adusa e costante rilevazione della *distanza*, profondo atto di accertamento della misura appropriata. Nell'armonica concatenazione di stanze che lungo il territorio italiano si susseguono ad aprire e chiudere inquadrate verso i paesaggi, o, secondo una doppiatezza di sguardi da questi ultimi verso paesi e città, l'esercizio della sezione stabilisce la corrispondenza, il passaggio, la dimensione della so-

glia da cui e attraverso cui si avvera il cambiamento della scala a generare il distacco, o la prossimità, delle cose. Nella esperita consuetudine del *grand tour* era lo stesso viaggiatore a divenire artefice del tracciamento di una sezione ideale di territorio, nell'intento di decodificarne le misure, esse stesse custodite in quella esatta porzione di paesaggio. In una ricognizione attenta l'attraversamento di una stanza dopo l'altra faceva sì che la mente del viaggiatore si soffermasse ripetutamente sulla disposizione delle cose al fine di comprenderne accuratamente le distanze reciproche, vale a dire esercitandosi nella sezione dei luoghi. Alla vista dell'inquietante bellezza del Partenone Le Corbusier



ricorda: “Di fronte alla precisione di questa rovina, si approfondisce sempre di più il divario tra l'anima che capisce e lo spirito che misura”.² L'autore, intensamente affascinato dal rapporto altimetrico dell'Acropoli, la città alta, con il paesaggio circostante come intera messa in opera di un pensiero spaziale “informato” dal delineamento

di una sezione di territorio, appunta in una sequenza di schizzi il ragionamento suscitato dall'osservazione dei templi all'interno del paesaggio, assaporando nella compenetrazione interno-esterno la spazialità del mondo mediterraneo.³ In una visione attualizzata il viaggio, che nelle parole di Giorgio Manganelli è “uno spazio longilineo, dentro il quale, come in una fessura del pianeta, cadono immagini, profili, parole, suoni, monumenti e fili d'erba”,⁴ è ancora metafora di un interno in cui potersi introdurre per il tramite di una sezione.

Nella accezione di progetto architettonico come pensiero disegnato, della cui narrazione si fa carico il segno ad appesantire il reciproco e proficuo relazionarsi di peso e pensiero, il rovesciamento dal piano orizzontale, che individua la pianta, a quello verticale compreso nella sezione, fa sì che ad un tratto “con le cose” entri in relazione l'uomo, il suo poggiare sulla terra al riparo del cielo, il suo essere entità di misura – anche quando non rappresentata –, della sezione stessa. È in ragione dell'uomo, e del suo desiderio di infinito, che lo spazio riceve la pesantezza o leggerezza necessari. Dinanzi alle rovine del tempio di Giove di Girgenti, meta del suo *italianische reise*, Goethe, guidato da un profondo desiderio di conoscenza, assume il proprio corpo come unità di misura: “Mi son provato a misurare il triglifo a braccia aperte, senza riuscire a contenerlo; quanto alla scannellatura della colonna, basti che, a tenermi diritto in piedi, la riempivo come se mi fossi trovato in una nicchia, toccandone il sommo con le spalle”.⁵

T. S. Eliot colloca la differenza tra presente e passato nello scarto di una misura, quella distanza critica la cui entità è la conoscenza stessa “in un senso e in una misura mai raggiunti come consapevolezza di sé, dal passato”.⁶ L'accertamento delle misure del paesaggio italiano rappresenta un profondo e fedele atto di riconoscimento, e la consapevole assunzione di dette misure si pone come unica consolatoria promessa per la trascrizione dell'identità. Il progetto dello spazio, che sul suolo italiano si è evoluto in continua percettibile oscillazione tra universalità del tipo e specificità della forma, nell'inverarsi dell'architettura della città e dell'edificio che ne è sostanza costitutiva, è divenuto intenso e grave senso della tradizione nel dare voce alla sonora intavolatura di compenetrazioni possibili di interni ed esterni. “Gli edifici italiani non si sono

divisi tra un corpo fisico sempre meno importante ed un'immagine mediatica dotata di una progressiva invadenza (...) essi sono rimasti opachi, materici, tattili (...) solidi e muti, definendo ancora volumi dotati di pienezza plastica (...)”.⁷ Le secolari espressioni della città italiana, raccontate dall'intenso trascorrere dei suoi passaggi, ci narrano da lungo tempo di una sostanza dello spazio che, lasciata riposare nei luoghi della memoria, riaffiora come entità misurabile nel pensiero del progetto di architetture. Quell'appartenenza ai luoghi come derivazione spontanea e necessaria dagli stessi, quello stare tra interno ed esterno che la città costruita ha saputo esprimere sia negli spazi dedicati alla coralità degli individui che in quelli pensati per il singolo, non può che essere riconosciuta da entità di misura trascritte oltre che nella pianta, nel rapporto di alzatao.

“La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato”.⁸ Nell'assunzione di concretezza della forma urbana in modo spontaneo nei confronti dell'appartenenza ai paesaggi è ancora oggi ravvisabile, nonostante le ingenti alterazioni introdotte nel corso del XX secolo – alterazioni in ragione di una irriverente provocata discontinuità rispetto alla forma originaria –, il valore determinato da un senso di finitezza, o misura, che il paesaggio italiano, e quindi la città che ne è derivazione tangibile, ha saputo fare proprio.⁹ Questo grado di compiutezza, evocato dalla città italiana e cristallizzato nella stessa come consapevole gesto di affezione ai luoghi, si rende riconoscibile oggi anche, ed in modo puntuale, nel principio della sezione. Fatti esemplificativi sono affidati all'architettura costruita oltre che rappresentata, ed in alcuni casi maggiormente edotti nel disegno piuttosto che nell'episodio della costruzione. La sezione che Giuseppe Poggi esegue del piazzale Michelangelo,



straordinario e copioso tributo al tema della veduta di Firenze – sebbene la sostituzione dei piccoli poderi collinari con la grande apertura del piazzale non risulti in fin dei conti convincente nella dimensione planimetrica eccessiva conferitagli rispetto all'intimo e minuto apparire dei luoghi interessanti –, il progetto dello stesso

so è sotteso alla definizione di un tema, o misura, che si identifica nel distacco necessario dalla città adagiata lungo il fiume Amo. La disposizione altimetrica del piazzale attende una geo-metria il cui punto di appoggio è il piano della città stessa, ovvero la misura della distanza del livello dell'affaccio da quello del fiume, per ritrovare, all'interno del panorama conosciuto, l'esatta collocazione della veduta. “Attesa la sua giusta distanza ed elevatezza dal piano della città”,¹⁰ scrive Poggi a proposito del progetto, a voler fissare un imprescindibile rapporto di continuità con il principio dell'osservazione che è immediata conseguenza di una sezione di paesaggio, sia esso naturale che urbano, affinché possa essere individuata la *giusta distanza* di ciò che dovrà innestarsi tra la terra ed il cielo.

La terra: nello scavo risiede il nucleo originario del pensiero dello spazio. Ciclicamente rinnovato nel principio della costruzione, il gesto sacro della sottrazione di materia dal suolo è chiamato a concorrere nella definizione del carattere dell'architettura. In esso è già presente l'impronta fetale dello spazio architettonico che ne nascerà. Precedentemente alla sua assunzione di forma lo scavo è ponderato nella distensione di una linea che è demarcazione, confine, “luogo” della differenza, e, al tempo stesso, sigillo di un intenso rapporto di comunione. È la medesima linea che distinguendo lo spazio dalla terra che si prepara ad accoglierlo, lo “illumina” nel plasmare il contatto con l'esterno. Preludio allo studio del progetto di concorso del cimitero che sorgerà a Sesto Fiorentino, o deducibile come altrettanto valida riflessione condotta a posteriori sul significato dell'architettura pensata, gli schizzi delle sezioni del cimitero eseguiti da Paolo Zermani confermano il suo costante soffermarsi sull'idea di sezione. Nel tratto veloce con cui il segno incontra le cose

- 1 Aldo Rossi, *Studio per un palazzo dei congressi a Milano*, 1982, in “Aldo Rossi Opere recenti”, a cura di Savi V., Lupano M., Modena 1983, p. 65.
- 2 Le Corbusier, *Atene, L'Acropoli*, 1920 circa, in “Le Corbusier Viaggio in Oriente”, a cura di Gresleri G., p. 334.
- 3 Giuseppe Poggi, *La sezione del Piazzale Michelangelo*, in Agostini E. M., “Giuseppe Poggi. La costruzione del paesaggio”, Reggio Emilia 2002, p. 82.
- 4 Paolo Zermani, *Il cimitero di Sesto Fiorentino*, 1998-99, in Zermani P., “Paolo Zermani. Costruzioni e progetti”, Milano 1999, p. 145.
- 5 Gabetti e Isola (con Guido Drocco), *Casa per alloggi in via Sant'Agostino*, Torino, 1980-83, in Zermani P., “Gabetti e Isola”, Bologna 1989, p. 140.
- 6 Paolo Zermani, *Museo dell'Acropoli, Atene*, 1989, in Zermani P., “Paolo Zermani. Costruzioni e progetti”, Milano 1999, p. 51.
- 7 Francesco Venezia, *Disegni della Casa Malaparte a Capri di Adalberto Libera*, in “Scritti brevi 1975-1989”, Napoli 1990, p. 6.
- 8 Francesco Venezia, *Teatrino all'aperto a Salemi*, 1983-86, in Venezia F., “Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica”, Milano 1998, p. 101.
- 9 Francesco Venezia, *Museo di Gibellina*, 1984, in Venezia F., “Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica”, Milano 1998, p. 61.



disegno della sezione che queste vengono disposte in reciproca corrispondenza, cosicché possano essere comprese nelle rispettive similitudini e dissonanze una volta fermate nelle distanze reciproche all'interno della continuità del reale. Il progetto del cimitero trae certezza nel riportare alla luce la tradizione insediativa ancora presente, reiterando con profonda sincerità il gesto con cui viene modellata la linea di separazione tra la terra ed il cielo, la stessa che la necropoli etrusca aveva affermato con il netto rigore della figura ripetuta ed addensata in una com-movente forma naturale, coniugando il peso della materia sottratta alla dolcezza del suolo ondulato, come se una mano sapiente e leggera vi si fosse



adagiata per tradurla in stampo. Così dal recinto esterno, margine costruito dai tre livelli di colombari, all'ossario, il corpo più alto, ai campi di inumazione, fino a raggiungere le cappelle del ricordo privato accumulatesi al riparo di una coltre erbosa che ridiscende nella vasca di esondazione del canale limitrofo, il luogo della sepoltura assume la pesantezza di corpo plasmato a partire da una sola entità, che è luogo e materia, in cui il vuoto ed il pieno si avvicinano compenetrandosi secondo un'antica e devota attitudine. Forma di "intelligenza" dello spazio il disegno della sezione diviene sintetica ed esatta rilevazione del reale nonché espressione compiuta del carattere dell'architettura in ragione dei luoghi, mentali e fisici, che l'architetto richiama. I progetti di Paolo Zermani, elaborati nei modelli di studio oltre che nei disegni, insistono con assidua e consapevole memoria sul significato del pensiero della sezione, scaturigine sostanziale e coerente di una sensibilità italiana del costruire. Nell'introdurre l'opera di Gabetti e Isola - definiti "architetti misuratori della superficie"-, Paolo Zermani, analizzando alla fine degli anni 80 l'opera fin lì condotta dai due autori torinesi, riflette sul valore affidato all'"idea del lavorare attraverso sezioni". È proprio lungo l'asse di sezionamento che avviene quel magico spostamento di materia, per arte di levare e per successiva ri-accumulazione della stessa,

che conferisce pesantezza di significato al progetto dell'isolato di Via Sant'Agostino a Torino, in cui il luogo interno digradante delle logge, nucleo primigenio della composizione, è risultato di quattro sezioni di piramide allontanate e reciprocamente slittate ad ottenere un percorso cruciforme che è intima relazione, ma al tempo stesso cesura. La sezione del progetto, messa a fuoco attraverso numerose ipotesi progettuali, distanza le cose incontrate conferendo profonda complessità di significato: nella spaccatura centrale della casa di via Sant'Agostino verso le quattro direzioni

la dimora dilata gradualmente la vista verso il paesaggio urbano della città costruita, che diviene dimensione essa stessa del progetto, ancora una volta a racchiudere una stanza del paesaggio. L'edificio torinese non rappresenta un momento unico ed isolato di riflessione sul tema ma una sorta di valido punto di ancoraggio del percorso progettuale, ogni volta distintamente declinato. A partire dal generoso e poetico riparo che identifica la Sede della Società Ippica Torinese del 1960, al complesso residenziale Olivetti di Ivrea costruito negli anni 70 in cui l'idea di spazio coincide con una sezione trasversale, il ragionamento in sezione ricorre anche nella casa-albergo Eca (1968) la cui grande copertura a falde di impianto padano si annuncia nel panorama torinese, nella concisa icasticità, come una sezione inattesa e quasi provvisoria. La densità emotiva di alcuni episodi costruttivi menzionati rimanda ad una robusta specificità dell'architettura italiana che risiede nella volontà di rivelare l'interna duplicità dell'edificio, intima manifestazione di ciò che dovrebbe risultare invisibile e contenuto. Torna alla mente l'intensa opera di revisione con cui Pasuale Poccianti trasforma nel XIX secolo il progetto della facciata del Cistermone di Livorno, per svelarne un'internità inattesa ed eloquente, fino a quel momento celata. Volontà non dissimile si esprime nella facciata del

Dispensario Antitubercolare di Ignazio Gardella ad Alessandria (1934) in cui la stessa si fa sezione risultante di un luogo interno in un processo di graduale smaterializzazione ottenuto dalla ricomposizione di filtri materici di diversa consistenza. A distanza di alcuni decenni Paolo Zermani identifica il museo dell'acropoli di Atene con la

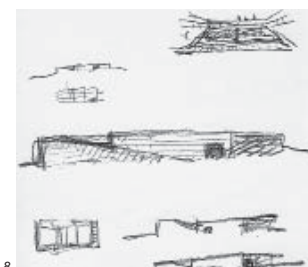


riemersione di un gigantesco rocchio di colonna, "colossale reperto affiorante dalla terra, sezionato trasversalmente, con una internità cava",¹¹ per ricondurre ad un ragionamento in sezione in cui lo spazio progettato si appesantisce della duplice forza evocata e dall'avere presenza di rovina affiorante nonché di figura incompiuta dal destino in fieri, e dal suo farsi corpo abitato.

Il cielo: l'adesione alla forma del suolo trova corrispondenza nella linea dell'orizzonte. Il disegno della sezione richiama un duplice margine ad accogliere lo spazio: la separazione dalla terra fa derivare un contatto con il cielo e tra i due viene ad essere collocato lo spazio. All'interno delle due linee di demarcazione edificio-terra/edificio-cielo, che diventano sin-cronicamente principio di una intensa esistenza in comunione, è raccolto il carattere della sezione architettonica. "Casa Malaparte è una sopraelevazione del luogo (...) la residenza si sviluppa "al di sotto" e indipendentemente, colmando il vuoto tra il piano artificiale e la linea naturale della sella rocciosa".¹² Francesco Venezia nei suoi *Scritti Brevi* ragiona, con fedele richiamo al ciglio di



Punta Masullo sintetizzato rapidamente nelle annotazioni a schizzo, su di un atto insediativo primario, l'abitare, raggiunto da Adalberto Libera attraverso il "prolungamento artificiale del sito (...) pietra di paragone (...) che separa due momenti e misura le alternanze cicliche"¹³ in una sorta di ritratto pietrificato del luogo. È attraverso il pensiero della sezione che la dimora si distende sul ciglio roccioso a definire il limite dell'orizzonte all'interno del quale l'introduzione dell'artificio lascia germogliare lo spazio dell'architettura come "sopraelevazione del luogo", esaltando il carattere di quest'ultimo senza ferire la Natura, se questa guarda con simpatetica adesione l'innesto dell'opera umana. Anche Francesco Venezia, ricalcando il ben delimitato solco di una vocazione italiana dà voce ad architetture in cui la messa a fuoco del progetto di sezione diviene fatto fondante ed assoluto. A Salemi, sito modificato



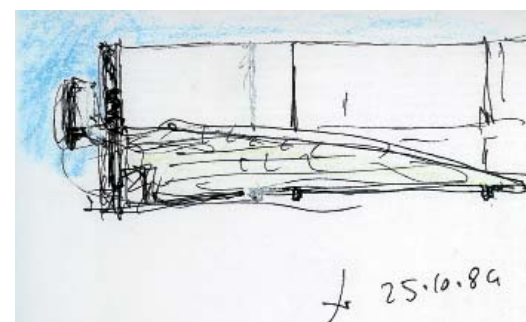
dai crolli conseguenti al sisma del 1968, il teatrino si pone come sezione atta a ricongiungere i luoghi conferendo dignità presenza al vuoto dei corpi scomparsi dalla scena urbana: "un alveo di pietra drammatizza la trasformazione: il vecchio centro ed il paesaggio congiunti sulla scena. A filo di orizzonte...".¹⁴ La cavea del piccolo teatro composta con gli altri spazi ricostruisce il paesaggio naturale e urbano attraverso la linea dell'orizzonte, sorgente certa ed indiscussa dell'esercizio della sezione.

Gli appunti raccolti nel tempo sul tema della sezione costituiscono una sorta di collazione il cui fine è mettere da parte punti di appoggio per una meditazione costante su un elemento costitutivo, nonché costruttivo, dell'architettura. Risulta certo che soltanto in quella straordinaria dimensione che è il rapporto uomo-mondo trova identità il significato dell'architettura come dicotomica quanto solidale relazione interno-esterno, contatto tra singolare ed universale, armonioso o dissonante istinto di forma, essenza, ragione. Il passaggio da una categoria all'altra dello spazio,

muovendo dall'interno verso l'esterno e viceversa, necessita di un atto di rilevazione metrica senza il quale alcuna dimensione potrebbe essere resa. Esito di una pianta come messa in opera di un principio di ordine, la sezione dello spazio diviene sostanza di misura della vicinanza tra le cose nel momento in cui, attraverso il taglio, le incontra, e le fa concorrere in una narrazione, richiamando il paesaggio, sia esso naturale che dominio della scena costruita, a rappresentare un testo "misurabile" ed intenso dell'architettura di ogni tempo. Un appello che Italo Calvino non potrà rivolgere ad un pubblico (sarà fedelmente trascritto nelle postume *Six memos for the next millennium*) denuncia il disagio per la perdita di forma constatata nella vita a cui è urgente opporre una difesa per riappropriarsi della fisicità del mondo apparente, nonché della parola stessa che "collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato su vuoto".¹⁵ Calvino, dichiarando di prediligere le forme geometriche, le simmetrie e le proporzioni numeriche, insiste sull'idea di limite, o di misura, in ragione del suo contenere anche ciò che non ha fine come "la successione dei numeri interi, le rette di Euclide"; per parlare dell'esattezza Calvino ha dovuto incedere nel campo incommensurabile del cosmo, poiché del visibile è parte integrante anche l'invisibile. L'idea di spazio che scaturisce dalla pulsione di una sezione "misurata" racchiude in sé la dimensione dell'infinito.

¹ Parte del titolo ricalca letteralmente quello della conferenza di Brema del 1949 che Heidegger apre interrogandosi sul significato della vicinanza e della distanza delle cose nel momento in cui le distanze stesse sono state ridotte a tal punto da risultare, in alcuni casi, assenti: "Che cos'è questa uniformità in cui tutte le cose non sono né lontane

né vicine, e sono, per così dire, senza distacco?". Cfr Heidegger M., *Conferenze di Brema e Friburgo*, Milano 2002, pp. 17-97.
² Le Corbusier, *Il Partenone in Viaggio in Oriente*, a cura di Gresleri G., Venezia 1995, pp. 324-325.
³ Per Le Corbusier, desideroso di comprendere l'impronta lasciata dal luogo fisico e metafisico sulle costruzioni che l'uomo ha innalzato, anche il particolare diviene mentore di una netta volontà di accordo con le intenzioni universali. Annota infatti del piano dell'Acropoli: "La corona di pietre che delimita il piano ha la funzione di evitare ogni sguardo inutile. Il livello dell'Acropoli è isolato e senza secondo piano, senza connessione di sorta con ciò che c'è ai piedi dei contrafforti. Lo spirito pronto si impossessa del tempo e piomba sbalordito in una lontananza che non occorre ricostituire". Le Corbusier, *Viaggio...*, cit. p. 324.
⁴ Manganelli G., *Viatico in La favola pitagorica*, Milano 2005, pp. 11.
⁵ Cfr Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, Milano 1997, p. 282.
⁶ Eliot T.S., *Tradizione e talento individuale in Opere 1904-1939*, Milano 2001.
⁷ Cfr Purini F., *La misura italiana dell'architettura*, Bari 2008.
⁸ Savinio A., *Dico a te, Clio*, Milano 1992, p. 11.
⁹ Pier Paolo Pasolini è uno degli autentici testimoni della piechezza di significato espressa dalla città italiana, della sua forma disegnata in relazione ad un territorio, e dei suoi abitanti come parte, essi stessi, di un'intenzione corale. "Per quelle città dalla forma intatta e dai confini precisi con la campagna (...)" racconta dell'Italia degli anni 30-40: "(...) si poteva appassionatamente credere nella rivolta o nella rivoluzione, che tanto quella meravigliosa cosa che era la forma della vita, non sarebbe cambiata. Ci si poteva sentire eroi del mutamento e della novità, perché a dare forza e coraggio era la certezza che le città e gli uomini, nel loro aspetto profondo e bello, non sarebbero mai mutati (...)". Cfr Pasolini P., *Scritti corsari*, Milano 2005.
¹⁰ "Si sarebbero godute, attesa la sua giusta distanza ed elevezza dal piano della città, le parti più elevate ed imponenti dei grandi monumenti che soppresse si innalzano e, volendo, si sarebbe potuto analizzarli, così nelle linee generali, come nei loro particolari". Poggi G., *Come avvenne che trovai la posizione del piazzale Michelangelo*, lettera indirizzata all'amico Giuseppe Barellai, trascritta in Poggi G., *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze 1909.
¹¹ Zermani P., *Paolo Zermani. Costruzioni e progetti*, a cura di Capanni F., Milano 1999, p. 50.
¹² In relazione alla Villa Malaparte di Capri si rinvia agli schizzi ed al testo di Francesco Venezia entrambi contenuti in Venezia F., *Scritti brevi 1975-1989*, Napoli 1990, pp. 6-8.
¹³ Venezia F., *Scritti...*, cit. p. 7.
¹⁴ Venezia F., *Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica*, Milano 1998, p. 101.
¹⁵ Cfr Calvino I., *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1993, pp. 63-88.



Sezione

Giulio Barazzetta

"... Chi ricorda le città d'Europa dopo i bombardamenti dell'ultima guerra ha di fronte a sé l'immagine di quelle case sventrate dove tra le macerie rimanevano ferme le sezioni dei locali familiari con i colori sbiaditi delle tappezzerie, i lavandini sospesi nel vuoto, il groviglio delle canne, la disfatta intimità dei luoghi..."
Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966

Come ogni architetto sa la sezione è la rappresentazione del taglio dell'edificio, condotto dall'alto in basso lungo un piano ortogonale a quello della pianta.



"... la terza parte di questo disegno si è quella che avevo detto chiamata «parete di dentro», con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due, et è fatta medesimamente dalla pianta con le linee parallele, come la parete di fora e dimostra la metà dello edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo..."¹.

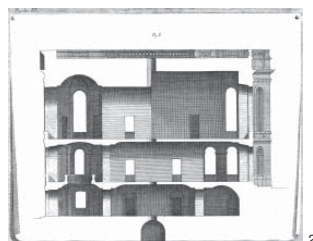
L'immagine che compare se procediamo a questa operazione, è quella della cavità dello spazio contenuto nell'involucro dell'edificio e, simultaneamente, quella delle sue qualità specifiche. La rappresentazione dell'architettura che questa convenzione ci rende se la mettiamo in atto è la configurazione degli interni, delle qualità degli ambienti e del

modo in cui l'architettura si edifica.

Vediamo rivelarsi in sezione lo spazio di grandi sale, altezze multiple o singoli piani ripetuti. Veniamo a sapere anche come i pesi vengano ripartiti, come ci si appoggia a terra, della qualità del rivestimento. Si mostra come si prende luce, come ci si copre dalle piogge e dal sole, dove passano le condutture e così via. La sezione è dunque quella figura del progetto che rappresenta l'architettura per le sue caratteristiche fisiche e per il suo funzionamento in quanto riparo, sia come macchina statica che come clima artificiale.

"... La terza idea è il profilo, detto sciografia, dal quale grande utilità si prende, perché per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze dei muti degli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro, & in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori, & esteriori delle opere, & però in questo ufficio ha bisogno di grandissimo pensiero, & giudizio, & pratica, come à chi, considera gli effetti del profilo è manifesto: perché la elevatione della fronte, & la maestà non dimostra gli sporti, le ritrattioni, le grossezze delle cornici, de i capitelli, de i basamenti, delle scale, & d'altre cose, però è necessario il profilo; ..."².

Nella ripartizione del disegno - ben mostrata dalle tavole ad esso dedicate del Vitruvio di Perrault - la sezione completa il procedimento di rappresentazione dall'interno all'esterno, per il suo costituirsi di proiezioni condotte attraverso l'edificio. Nello sforzo di rappresentare ciò che c'è, sia nel senso costruttivo che di spazio, di mostrare quella parte di invisibile che le compete, la sezione taglia l'involucro in modo simile alla pianta.



Meno astrattamente della pianta, non essendo interessata al delineamento dei luoghi come superfici, la sezione, rivolta alla conformazione dello spazio e alla necessità della fabbrica, procede per punti critici e spezzettando l'edificio nei suoi elementi, mostrando il rapporto fra di loro e la forma generale del profilo dell'architettura che si sviluppa dalla terra al cielo.



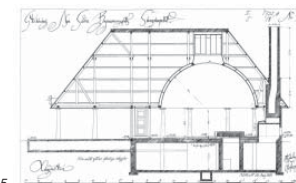
Nell'atto del tagliare per conoscere la sezione penetra nelle architetture come il medico di benjaminiana memoria. Come si vede il suo furore analitico è prossimo a quello dell'anatomia e della chirurgia. Scienze che indagano e pongono rimedi introducendosi nel corpo umano, conoscendone la conformazione fisica e studiando il funzionamento degli organi essendo l'una necessaria all'altra per operare.

Il congegno della sezione è dunque quello che comporta lo studio della formazione anatomica, dell'architettura beninteso, il suo procedimento presiede sia l'analisi



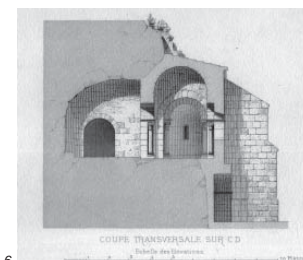
dei problemi del funzionamento dell'edificio in quanto ente materiale che il patrimonio di conoscenze che presiede alla frammentazione dell'edificio nel dettaglio costruttivo. Non si tratta di una cosa insolita che Daniele Barbaro si permette di tirare in ballo nel suo commento ma di una idea radicata nella cose, di una metafora che passa dal titolo del trattato di Andrea Vesalio³ al procedimento di scansione del corpo umano nella diagnostica attuale. Una coincidenza originaria che è tutta inscritta nell'analogia dell'*organismo*. Con un legame sufficientemente profondo da essere riscontrabile facilmente osservando i disegni degli architetti e i diversi modi di illustrazione dei loro progetti.

La sezione è un dispositivo di *spiegazione* di progetti di piccoli edifici nei quali è ben chiaro il suo essere *passaggio* dalla pianta ai prospetti, il suo carattere di necessità. Le figure di alcune costruzioni di architetti come Erik Gunnar Asplund, come la cappella del cimitero di Stoccolma o il tribunale di Lister. Entrambi progetti che hanno il valore di modello di architettura civile, edifici che assomigliano alla possibile descrizione di un funzionamento istituzionale e spaziale.



La sezione è apparato di invenzione, di svelamento degli spazi interni mediante la tecnica del chiaroscuro. Il disegno delle ombre come rappresentazione dello spazio vuoto nel disegno neo-

classico passa dalla sezione al profilo nel confronto analitico fra diversi edifici. Dai disegni di Soane per le proprie lezioni ci si ritrova a utilizzare la sezione nelle raccolte di studio di rilievi di edifici così evidente nella tradizione beaux-arts e dei recueils.



La sezione è impianto di raffigurazione dei caratteri di un edificio mediante la rappresentazione convenzionale dello scheletro strutturale e degli elementi costruttivi delle murature, di ciò che esse contengono, della loro composizione. Si nota come nel rapporto fra costruzione e disegno siano ricercati sia l'esattezza del componente, che degli elementi costruttivi che vengano messe in evidenza le relazioni fra le parti.

È da ricondurre al dispositivo di descrizione degli elementi costruttivi il letterale smontaggio della cosa materiale edificata nei suoi pezzi: fondazioni, struttura, rivestimenti, impianti, etc. analisi per componenti, organi e membra si rintracciano nelle figure dei trattati di anatomia e nei manuali sugli elementi delle costruzioni: il corpo viene definitivamente scomposto nei suoi pezzi. Questa analogia si ritrova laddove il montarsi dei testi e delle immagini insegue il processo costruttivo nei suoi atti e elementi. Una figura che regge il trattato sull'architettura di Philibert de l'Orme 1567 come i manuali tedeschi di costruzione e che giunge a noi nelle pagine del manuale dell'architetto del 1947. Tale somiglianza anatomica non regge fino in fondo nel caso di un architetto come Renzo Piano che progetta spesso mediante una rappresentazione dell'edificio fatta per sezioni prossime, susseguenti l'una all'altra nello spazio, condotte per piani a distanza costante che, pur essendo simile alla tecnica delle tomografie assiali o delle scansioni a risonanza magnetica, sembra rimandare più credibilmente alla tradizione del disegno per ordinate della carpenteria navale, cioè al disegno di superfici curve per piani susseguenti.

L'idea dell'*organismo* presiede anche quelle sezioni generali degli impianti in

cui si mostrano il controllo del clima e dell'ambiente interno di una architettura e di come questa si avvalga dell'orientamento. Negli schemi degli specialisti gli obbiettivi sono il buon comfort e i rendimenti energetici mentre nei disegni degli architetti il luogo e la trasformazione prodotta dall'edificio sono spesso il dispositivo per meglio figurare la sua ecologia oltre che la sua economia costruttiva. Si veda ad esempio la sezione di Alejandro de la Sota della palestra del Colegio Maravillas a Madrid in cui il program-

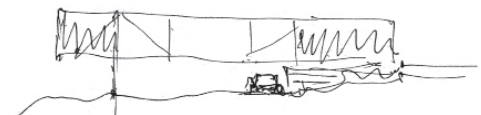


ma assegnato del raddoppio del suolo viene risolto dalla capriata metallica, ma tale dispositivo statico diviene anche macchina solare che ospita un riparo accogliente. Ci si sofferma qui sulle opere che ricavano lo spazio dell'architettura dall'ampliamento del sito: sulla capriata che sorregge il nuovo suolo e sulle costruzioni che sostengono il terreno.

Il progetto di Sota ci aiuta a mettere in luce il nesso che lega l'operazione del taglio dell'edificio con la sua intersezione col suolo, il ruolo che la sezione come convenzione di progetto svolge nel procedimento della rappresentazione dell'architettura alla scala urbana. Ciò corrisponde al designare il luogo, nel senso di individuare il punto in cui si stabilisce l'edificazione interpretando il suolo, costruendo la corrispondenza fra l'andamento altimetrico del sito e le possibilità dello scavo, piuttosto che la composizione geologica del terreno su cui appoggiare saldamente la struttura della costruzione. In altri termini ciò significa che in sezione l'operazione "urbanistica" critica è stabilire la quota zero, isolarla e riconoscerla come principio del progetto, come tracciare una planimetria significa rendersi conto della differenza fra l'andamento del sito e l'orientamento geografico di un luogo.

In questo senso l'architettura e il vuoto che essa ricava con la sua costruzione coincidono con il ridisegno del suolo, ne sono equivalenti delineazioni, individuazione della differenza fra il sottosuolo e ciò che sta sopra, che lo completa

con la edificazione. Mettere in luce le qualità, individuare le contraddizioni, la variabilità e la profondità della quota zero equivalgono a porla in relazione con le operazioni di scavo e di disegno del suolo, che lo rendono atto all'abitare. Così come separare la modellazione del suolo dalla individuazione degli appoggi dell'architettura corrisponde a connotare le differenze fra lo scavo e la carpenteria, ad individuare il confine fra il basamento e la costruzione.



8

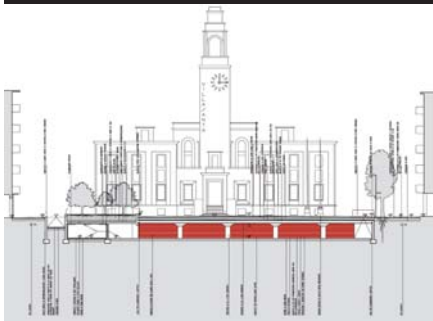


9

L'intersezione dell'edificio con il piano del suolo segna inizio e fine del piano terreno, come il piano terra mette in relazione quota zero e spazio pubblico, come il suolo urbano regoli il nesso fra infrastrutture viarie, reti di servizio e vuoto come luogo di relazione delle nostre città. È stato questo il pensiero guida, l'idea dello spazio pubblico che abbiamo voluto mettere in forma nel ridisegno della piazza del municipio di Villasanta, un nostro lavoro ora in costruzione. Un progetto che ridisegna ciò che c'era in superficie con la ridefinizione della piazza del municipio e la ricollocazione del monumento ai caduti. Ma il luogo della memoria e dell'identità coincide nel sottosuolo con il nuovo archivio municipale, memoria attiva corrente, e il piano dello spazio civico per eccellenza è sorretto dalle colonne del nuovo parcheggio per i servizi comunali. Nelle tavole che qui illustrano il progetto si mostrano i due volti della "quota zero" sopra e sotto il suolo civico, lo spaccato del suolo nei suoi due piani, l'articolazione degli ordini sovrapposti, del vuoto che regge sullo sfondo del basamento interrata del municipio novecentesco.



10



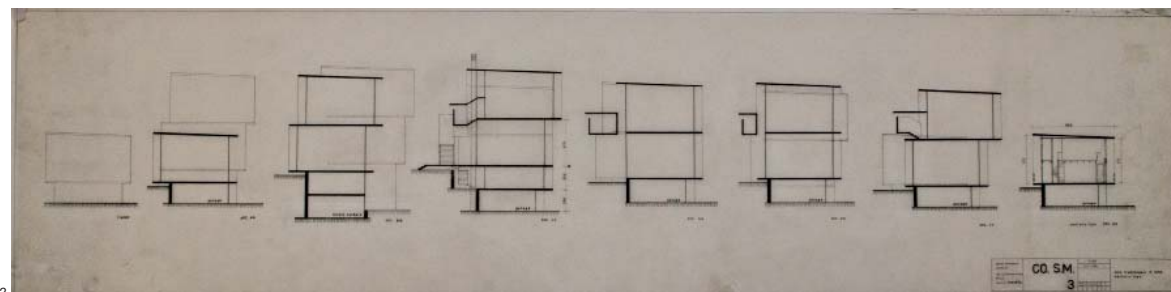
11

¹ dalla lettera a Leone X di Raffaello

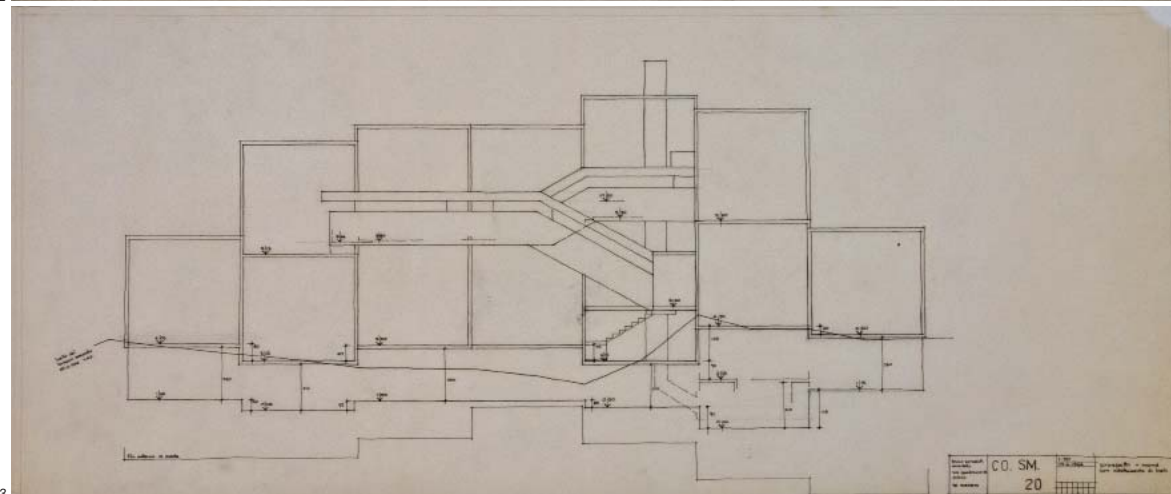
² da Vitruvio, *I dieci libri di architettura*, tradotti e commentati da Daniele Barbaro (1567), il Polifilo, Milano 1987, pp. 29-32

³ Andrea Vesalio "de humani corporis fabrica" 1543

12



13



Pagine precedenti:

1

John Soane, *modello in sezione*

2

C. Perrault, *les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1684; livre I planche III

3

E.E. Viollet le Duc, *Histoire d'une maison*, Paris, 1888, Bruxelles, 1978; coupe sur le site, p. 47

4

Leonardo da Vinci, *feto umano nell'utero*, 1510-1512, Windsor royal library

5

E.G. Asplund, *Woodland Chapel* (Skogskapellet), 1920, sezione

6

H.A. Revolt, *Architecture romane du Midi de la France*, Paris, 1873; coupe de l'oratoire de st. Trophime, Montmajour, Arles, v. I planche IV

7

A. de la Sota, *gimnasio del colegio Maravillas*, Madrid, 1960-62, schizzo di sezione

8

L. Mies van der Rohe, *casanelle Alpi*, schizzo, 1934

9

J. Utzon, *Progetto per il museo d'arte Asger Jorn*, Silkeborg, 1963, sezione

10 - 11

sbgararchitetti, *Milano, riqualificazione piazza Martiri della Libertà*, Villasanta (MI) 2007

12 - 13 - 14

B. Morassutti, *unità d'abitazione "le fontanelle"*, san Martino di Castrozza, 1963, Archivio Bruno Morassutti, IUAV archivio progetti



14

La lezione di Paolo Galli

Vittorio Pannocchia

Accade in tutte le occasioni nelle quali si devono trattare questioni che interessano contemporaneamente il pensiero ed il "modus operandi" umano (sia che questi perseguano fini pratici od artistici) di dover anteporre alcune precisazioni. Così, anche nel nostro caso, inizia proprio da queste ultime lo sviluppo di alcune riflessioni sulla lezione di Paolo Galli.

A ben vedere ciò è dovuto ai fatti reali. Pare qui sufficiente rammentare la costruzione, mai giunta a termine, della "Barca". Così egli chiamava i successivi risultati perseguiti in un lungo periodo di tempo, durato qualche decina di anni, nel quale aveva compiuto, da solo, tutte le operazioni e le pratiche necessarie per rendere reale un sogno anzi il suo sogno. Ma, anche se avesse condotto a buon fine questa opera, poco gli sarebbe interessato che essa fosse "rimasta a galla". Il fatto non è paradossale poiché l'importante era costruirla, con amore ed infinita pazienza, secondo l'insieme di regole poste alla guida del lavoro manuale. Attraverso le energie consumate per realizzare qualcosa egli attualizzava l'idea scaturita dalle parole ripetutamente dette da Leonardo Savioli: "Lo spazio si tocca con le mani", quasi che esso avesse una sua specifica concretezza.

Senza dubbi questo speciale corto circuito, avvenuto tra la facoltà del pensare e quella del voler fare, non solo gli ha permesso di riunire il momento teorico con quello pratico ma soprattutto di evitare equivoci sull'importanza propria a ciascuno dei due.

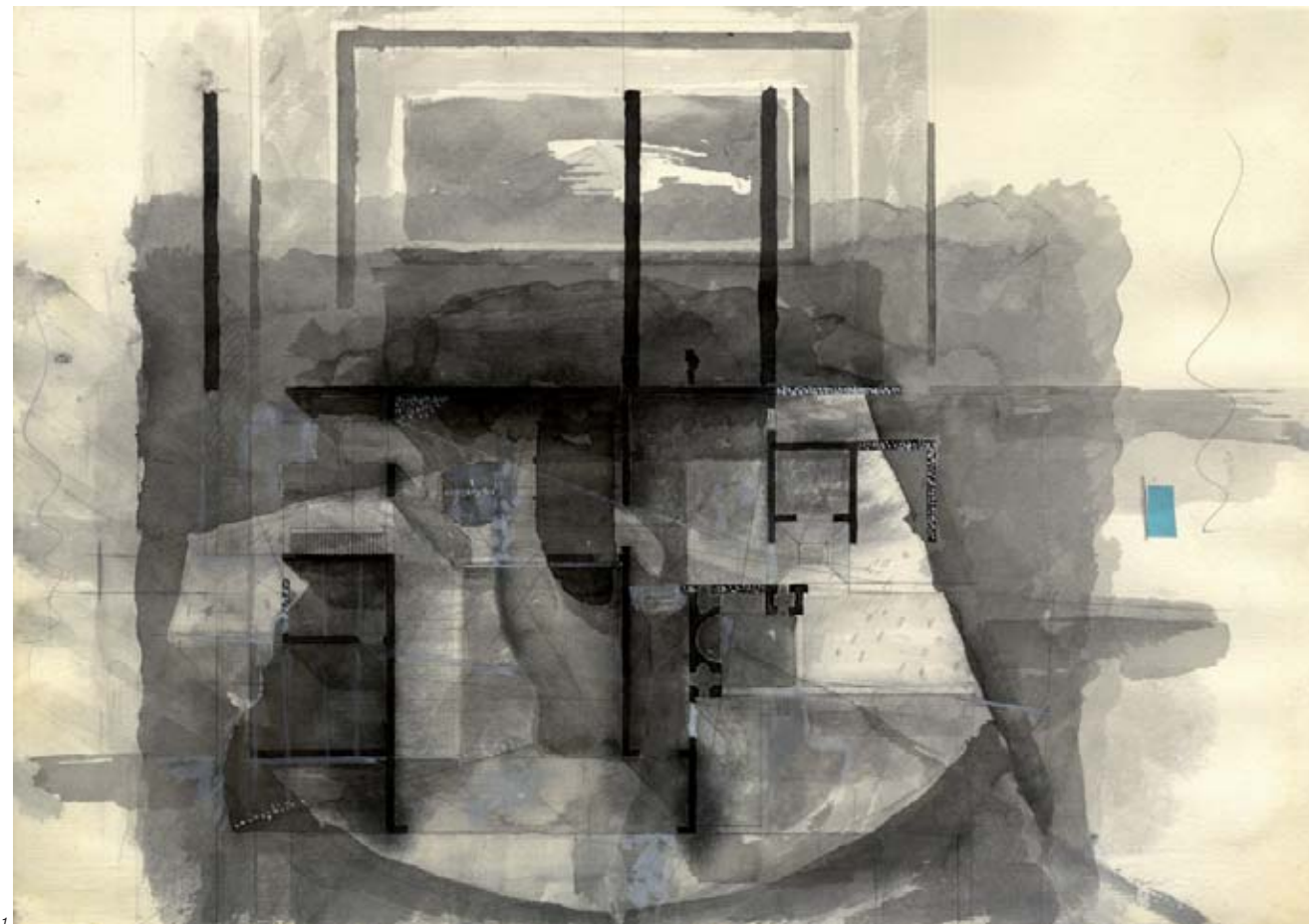
Sebbene il nostro ragionamento mostri grande valore dobbiamo esprimerlo con un tono pacato forse quasi in un

bisbiglio. Pare utile, quindi, domandarci per quali ragioni sia indispensabile entrare nel pensiero e nel mondo poetico dell'architetto Paolo Galli, ponendo attenzione al più piccolo particolare, anche se soltanto in apparenza trascurabile, ed avere grande accortezza quando si esprimono giudizi sulle sue attività di ricerca e di insegnamento. La migliore risposta che merita una richiesta, per nulla retorica, è presto detta: "perché il personaggio ed i pensieri da lui espressi, nel corso della vita, intorno ai fatti dell'Architettura come a quelli delle Arti visive, lo reclamano".

Anni fa, egli ha dato inizio ad una ricerca denunciando con fermezza: "Bisogna provare a non pensare più con la testa, far scendere lo spirito dentro lo spessore vivente dei nervi e dei muscoli, qui prende corpo e dinamismo; brevemente bisogna trasformare una vibrazione tutta nervosa in una impressione".¹

Proposito mantenuto in ogni situazione che gli si è presentata per ampliare i propri interessi culturali. Ha infatti suggerito a tutti di iniziare da quanto esiste effettivamente, ovvero cade, in modo diretto, sotto i nostri sensi. Queste parole esprimono uno dei principi posti alla guida delle facoltà stesse del pensiero proprie a chi intende "fare". Almeno nei territori dell'Architettura la frase indica, da sempre, l'inizio delle operazioni (pratiche, mentali) avviate dai progettisti che, in realtà, hanno ben presenti sia le probabili utilizzazioni delle materie e dei materiali, necessari alla costruzione di un'opera, quanto le leggi e le regole da seguire.

Così dopo accurate osservazioni di ciò che cade sotto i nostri sensi possiamo carpire i concetti fondamentali nascosti



1

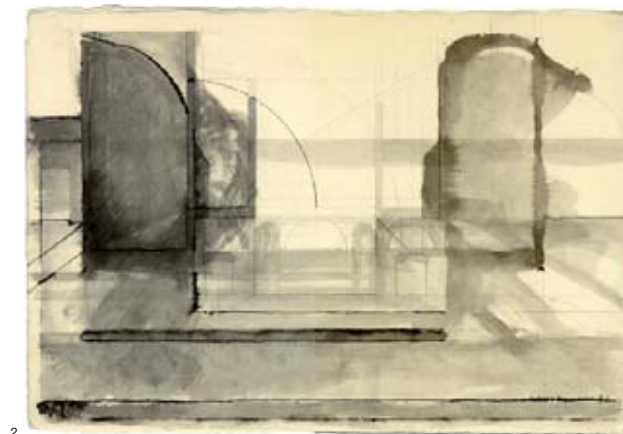
Immagini e testi di Paolo Galli

1

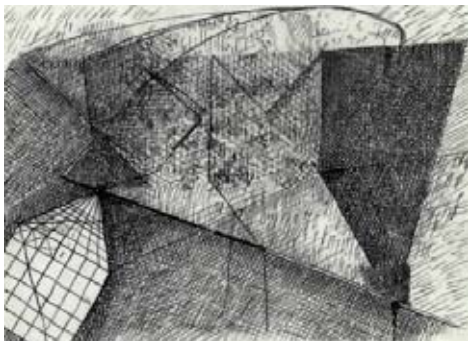
Sperando di cogliere un ritmo comune si mescolano varie rappresentazioni di spazio: paesaggio, piante, sezioni, rapporti di qualità, proporzioni

2

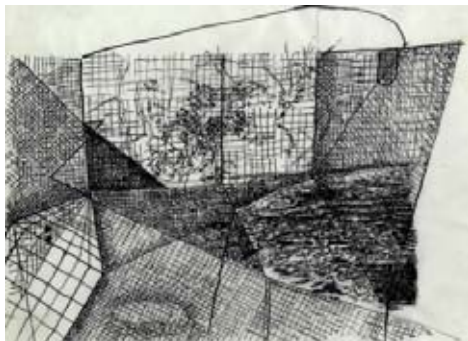
È un disegno fatto sognando di ricostruire uno spazio sperimentato, sempre vivo nella memoria, amato. Tenendo ben saldo quello che si crede fondamentale, per gesti essenziali, seguendo un ordine preciso, sentendo bene delle distanze immaginarie come se fossero vere, si organizzano forme e rapporti



2



3



4

in maniera più o meno determinata. Soltanto allora un'opera esprime completamente la sua vitalità, indispensabile per comprenderne la "grandezza" e le "potenzialità" celate. D'altra parte, fin dal passato, architetti e pittori ed in generale i grandi maestri hanno avuto ben chiari questi fatti. Dobbiamo perciò rammentare i contenuti dei taccuini di Le Corbusier, e quelli dirompenti di Pablo Picasso con letture ed interpretazioni di capolavori a lui cari quali *Las Meninas* di Diego Velazquez e *Le déjeuner sur l'herbe* di Edouard Manet. La rivisitazione del risultato concreto, raggiunto da un artista, a ben vedere è una operazione che esprime un pensiero inequivocabile. Indica la volontà di perseguire un esito certo poiché la realtà rende disponibile, a chiunque intenda impossessarsene, almeno un frammento (di un pensiero complesso, di una immagine estesa, di un grande oggetto, in ogni modo di una opera costruita importante).

Per sottrarre una parte all'unicum, realizzato dall'uomo, sia essa una nicchia, una colonna ma anche un capitello oppure un muro od un architrave è necessario sostituirla con qualcosa d'altro, ingannevole perché prodotto dall'immaginazione. Così, intenzionalmente privato del contesto iniziale, il frammento può essere prima interro-

gato e poi, ancora una volta, unito a molti altri secondo leggi e regole nuove diverse da quelle che hanno guidato la composizione originaria dell'opera. Non si tratta, quindi, di risultati ottenuti con un calcolo combinatorio poiché questi esiti sono nati per primi nel nostro animo, reso disponibile ad essere conquistato proprio da quanto può esprimere una certa porzione che ha disvelato tutte le sue potenzialità. È utile perciò, "tenere gli occhi aperti cercare in ciò che è stato pensato la via verso il non pensato."²

Se le azioni, da noi compiute per assemblare nuovamente molte cose, denunciano anche i modi secondo cui le abbiamo interpretate allora ciò indica un fatto importante: in quei momenti, piuttosto che applicare con rigore un metodo, stiamo seguendo un *processo creativo*. Le nostre parole, in conclusione, hanno posto in evidenza i motivi che inducano gli ideatori a realizzare più disegni, di *intenzione* come li chiamava Leonardo Savioli, considerati indispensabili fin dal momento in cui si intendono avviare le operazioni progettuali.

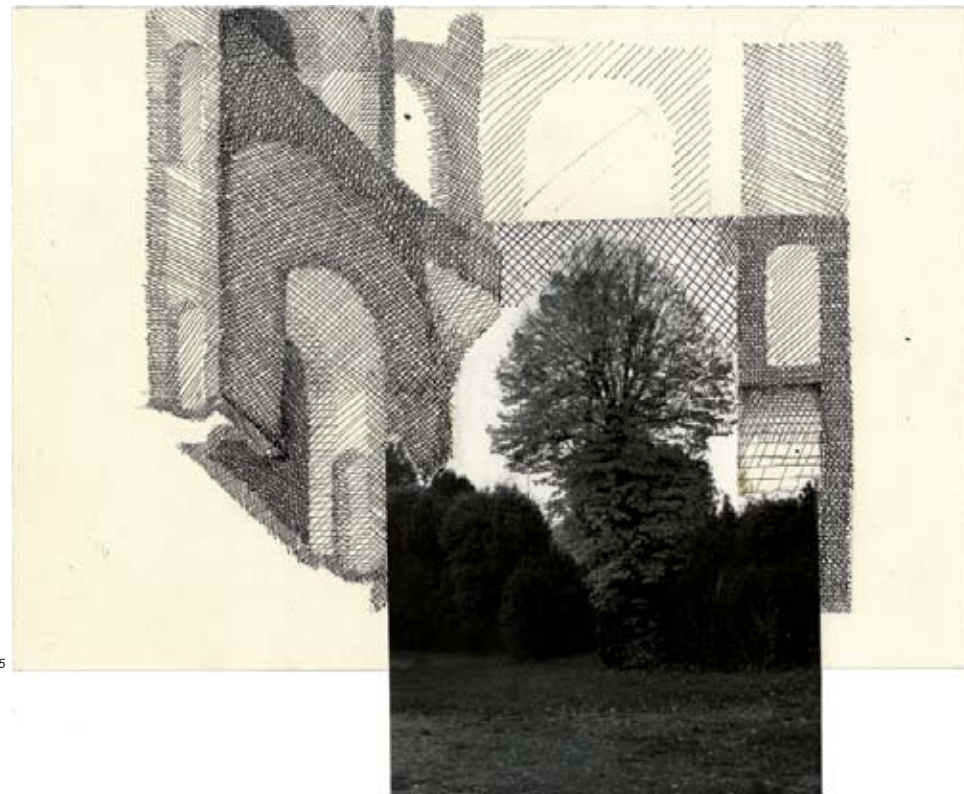
Diventati ormai consapevoli che in tutto quanto l'uomo ha pensato nel tempo fino ad oggi possiamo prima selezionare "...dei frammenti densi di intuizione"³ e poi renderli attuali, dob-

biamo dunque "...cercare di mettere in rilievo l'incidenza delle interruzioni" rintracciate "...dietro alle grandi continuità di un genere, di una forma, di una disciplina."⁴ Con buone probabilità è questo l'atteggiamento assunto dalla nostra mente per guardare la realtà, dopo tutto "scegliere anche un frammento del passato è operare un ricominciamento di tante discontinuità".⁵ Ancora una volta, quindi, partiamo dalla suddivisione di qualcosa cioè la continuità imprescindibile del tempo. Ma, è utile precisare, il fatto sarebbe vero qualunque specie di coesione fosse stata interrotta.

Sebbene gli interessi e le ricerche sviluppate da Paolo Galli non mostrino unitarietà di intenti, anzi l'opposto, pare utile tornare a ragionare della *manca-za di continuità*, "ci sembra di poter trovare una poetica dell'architettura in queste fratture della continuità"⁶ dove le *fratture* sono state generate nel tempo dall'interruzione del nesso che lega l'uno all'altro i fatti importanti quanto gli accadimenti, forse stimati usuali.

E qui sta il punto poiché di solito non è il persistere delle forme attraverso il tempo che può suscitare interesse semmai ciò "...sembra confermare la riduzione del prodotto dell'architettura a semplice merce".⁷ Le parole, ora citate, meritano alcune osservazioni per

5



3 - 4

Certi disegni sono degli ibridi, fissano in uno spazio che non esiste, innamoramenti per architetture reali mescolati a sogni e finzioni. Raccontano storie sentimentali vere e immaginarie. Seguendo un rito propiziatorio preparano stanze per accogliere desideri legati alla materia e allo spazio.

5

L'occhio prima scandisce con ritmi sicuri la successione degli spazi a terra, poi segue un movimento che si espande verso l'alto secondo l'impulso di una crescita vegetale.

6

Spazio dai ritmi complessi difficili da capire e da rappresentare. È l'unico edificio a tre piani. Dall'alto delle sue rovine appare una spazialità bella e terribile insieme. In un rapporto frontale con ogni singolo edificio si coglie la totalità della Villa.



6



approfondire la conoscenza dei sensi ad esse propri. Questo è necessario non tanto perché i valori che comunicano potrebbero essere interpretati da qualcuno in maniera approssimativa od addirittura fraintesi ma perché dobbiamo dire altro. I contenuti espressi da questa frase diventano facilmente comprensibili se, per un attimo, pensiamo alla grande quantità di rappresentazioni elaborate dagli architetti. Esse, da sempre, sono state indispensabili quando è nata la necessità di far immaginare, con disegni rispettosi delle convenzioni, quanto ancora non era realizzato. Ad esempio, nel caso in cui si sia trattato di edifici, anche la forma, ha subito degli adeguamenti alle regole comuni (compreso l'insieme proprio alle tecniche rappresentative). In questo modo è diventato reale il rischio di assimilare i risultati, raggiunti nei territori dell'architettura, a quelli di altri campi nei quali, alla conclusione di ogni processo intrapreso, era importante ottenere soltanto *merce*. I suggerimenti, ma sarebbe più rispondente al vero dire "la concezione inno-

vatrice", che Paolo Galli ha comunicato a tutti sono nati per certi versi dal voler fare mentre per altri dal desiderio, quasi mai completamente soddisfatto, di ricavare alcuni spunti da nuove interpretazioni di ciò che esiste. Tutto questo dipende come egli ha sempre sostenuto da un fatto ineludibile. "Nel precisare dell'Architetto" permane "il misurare del poetare"⁸ e qui pare opportuno puntualizzare, secondo il nostro convincimento, "allorché queste attività derivano anche dalle riflessioni dei grandi pensatori contemporanei".

¹ P. Galli, *Parentele fra le cose, il corpo e il pensiero*, Firenze 1994, p.9.

² P. Galli, *La poetica dell'immaginazione* contenuto in AA.VV., *Riuso urbano. Ipotesi ed interpretazioni*, Alinea Ed., Firenze 1985, p.159. Dai ragionamenti sviluppati e dalle diverse riflessioni, fatte in questo come in altri scritti, emerge in modo chiaro l'influenza che su di essi ha esercitato il pensiero di alcuni filosofi francesi contemporanei tra questi J. Derrida G. Bachelard e J. Baudrillard.

³ Op. Cit., p. 157.

⁴ Ivi, p. 156.

⁵ Ivi, p. 157.

⁶ Ivi, p. 156.

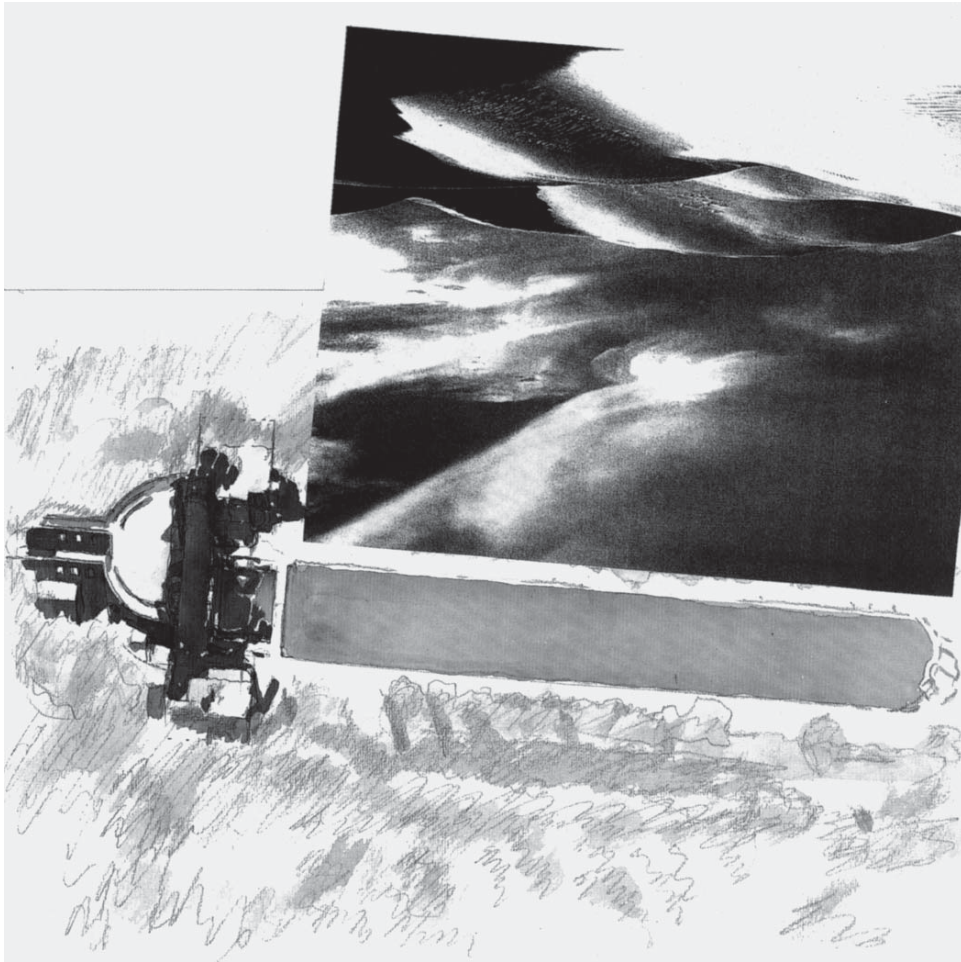
⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 161.



7 - 8

"La mia camera - piantina degli affetti"
La chiarezza di uno spazio affettivo aumenta col tempo, cementati in uno spazio senza forma che tutto accoglie nel momento del suo accadere, i ricordi acquistano una consistenza fisica e danno riferimenti spaziali



9

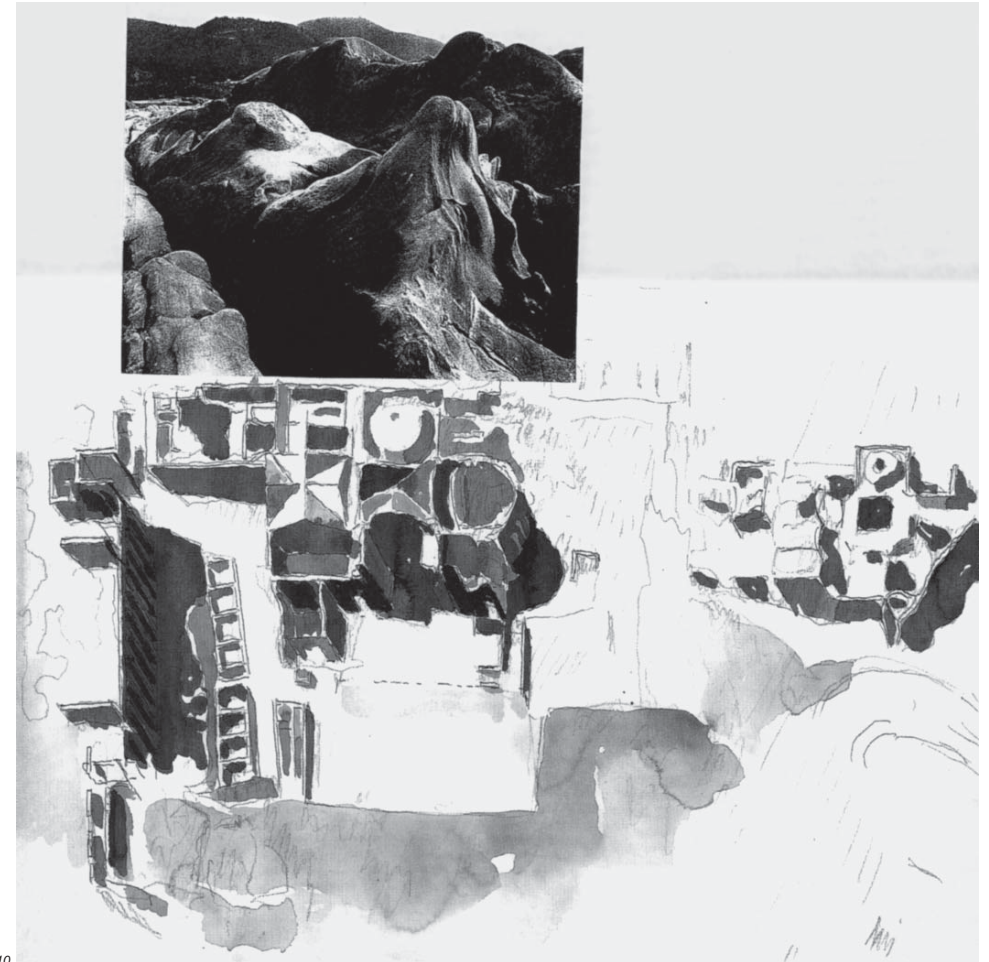
Pensieri e Collages

Luca Barontini

"Ogni forma che parte dalla natura contiene diverse scene sorte in un primo momento in maniera discontinua, erratica, che però chiedono di federarsi e di formare in tal modo un piccolo racconto, giacché raccontare non è altro che collegare fra loro mediante un processo metonimico un numero ridotto di unità definibili, misurabili in qualche modo[...]. La familiarità con Villa Adriana, la disponibilità di una documentazione sufficientemente ampia, ci incoraggiano a comunicare proprio da qui le nostre riflessioni. Il nostro intento non è uno studio della natura che attraverso delle operazioni mimetiche riesca a metamorfizzarla in architettura, ma è quello di aumentare il piacere delle suggestioni che l'architettura può dare, mettendo meglio in relazione lo spazio architettonico con lo spazio della natura"
Protetta dai rebbi del tridente di Nettuno e cinta dalla sequenza filmica delle metope del Partenone, l'Aula Minerva era la seducente

scenografia nella quale il Professor Paolo Galli, durante lo svolgimento del corso di Architettura degli Interni, proiettava i suoi acquerelli realizzati negli anni '70 sul tema delle rovine di Tivoli. Al ruvido supporto cartaceo, scelto dall'artista come medium necessario all'assorbimento di numerosi veli di china, sovrapponeva fotogrammi delle agorafobie che previsualizzazioni di Ansel Adams o di altri importanti fotografi. Il misurarsi delle due rappresentazioni contrapposte, decostruiva in noi, studenti pregni di un accademismo tradizionale, la percezione spaziale dell'opera. Lo spazio, il cui messaggio era cifrato e storicamente consolidato si trasfigurava a favore di una lettura allusiva, evocativa, pretestuale. Il dis-ordine logico delle complesse volumetrie adrianeae si riscriveva così attraverso diversi gradi percettivi: talvolta assumibili in presa immediata, tangibile e diretta, talvolta mediati da una più lontana ed evocata adesione.

Questo processo di regressione, come ebbe a scrivere Savioli, garantiva a noi studenti la libertà di *"mettere a fuoco lo spazio e di misurarlo a nostro modo"*, assicurando alla forma la flessibilità dovuta *"da un automatismo scelto"*, selezionato e stimolato intimamente in rapporto alla natura. La misura di Villa Adriana non era più rintracciabile univocamente, come condizione di un solo tipo di relazione, ma si palesava in molteplici dimensioni, tante quante erano gli utenti che a questa si rapportavano. *"La bellezza della natura è quel sembrare di più di quello che essa stessa non sia. Strappare questo di più alla contingenza, impadronirsi della sua apparenza e anche negarla come irreali, è l'idea dell'arte[...]. Il fascino che ancora oggi esercita Villa Adriana non è semplice da capire. Le spiegazioni che possiamo dare variano a seconda del punto di osservazione[...]. Villa Adriana, nel suo stato attuale,*



10

ci appare a metà fra architettura e natura e ognuna delle due sembra contribuire al fascino dell'altra. È proprio questa condizione che stabilisce delle basi per sviluppare certi temi del nostro lavoro che riguardano l'organizzazione dello spazio e la sua percezione". Lo studio per frammenti di quello che una volta fu il sogno di immortalità di un uomo, che compose un testamento di pietra e calce volto a consegnare il proprio tempo al futuro, è un pre-testo per Paolo Galli per indagare l'antico rapporto natura architettura ed il mito primigenio. La natura è creazione, opera del demiurgo, modello di ogni processo ideativo: *"l'invenzione di ogni forma sottende un principio, trova rapporto di similitudine con metamorfosi partorite dalla natura stessa. La natura è madre delle arti e pietra fondativa di ogni nuovo disegno della forma urbis. Non è la quantità di verde, ripeteva Galli, che*

garantisce alla città un armonico rapporto con il proprio sistema territoriale, ma la capacità di instaurare un sincero dialogo natura-pietra. *"Quello che rimane del costruito infatti si prestava ad essere analizzato sia in termini di impressioni fisiche che in termini di associazioni mentali, proprio come succede nell'aperto della natura. Il paesaggio e il costruito si intrecciano quasi senza soluzione di continuità: così si finisce per reagire nello stesso modo. Variazione di livello si succedono in maniera naturale, si pensa di entrare in uno spazio chiuso e questo si slarga in una spianata che si trasforma in prato, l'ombra si articola e varia in mille modi: prima si modula fra gli ulivi, poi bruscamente si offre ritmata dalla luce di un criptoportico. Sensazioni di caldo e di freddo si alternano a impressioni tattili, si vorrebbe toccare gli intagli preziosi di una colonna come si toccherebbe un frutto o un corpo".*

9

Nonostante le grandi dimensioni, gli spazi del Serapeo e del Canopo non sopportano la presenza dei visitatori, l'incanto si rompe. Hanno bisogno di silenzio e di solitudine e sono fra i più frequenti

10

Lo scavo, la tumultuazione, gesti elementari di un rapporto essenziale con la terra, sembrano presiedere all'organizzazione dello spazio del Palazzo Pretorio e delle Grandi Terme

eventi

Galleria dell'architettura italiana *Casa della finestra* Altana di piazza Tasso Firenze

Nel corso di un dialogo con Giovanni Michelucci, nel 1987, parlando di Firenze, descriveva, ad uno di coloro che scrivono questa nota, la sua idea di modernità applicandola ad alcuni esempi, che trovavano intensi, rapidi, incessanti riferimenti alle botteghe artigiane della città, ai suoi quartieri, tra cui S. Croce, in cui si ripetevano i riti sempre nuovi dell'esperienza.

Le sue mani disegnavano, più ancora delle parole, immagini di luoghi di lavoro e di trasformazione accessibili, che vivevano sulla strada e nutrivano un tessuto di pietre, di metalli, di legnami immediatamente capace di trasformarsi, di fondersi, di aggiungersi in edifici, case, architetture, mura accessibili. Una lunga, infinita e atemporale processione di figure, artefici, materiali che idealmente costruiva e ricostruiva, dal basso, la città che più di ogni altra era stata concepita per essere vista dall'alto.

Dall'alto: Michelucci non trascurava questo elemento, che aveva ripetutamente evocato nei documentari girati in tempi diversi su Firenze, come bene ci ha mostrato Riccardo Butini, ove parlava delle mura come sistema per un itinerario di scoperta e rivelazione. Progettando, dieci anni fa, con la collaborazione di alcuni amici, l'addizione all'antico convento di S. Salvatore in Piazza Tasso, sul sedime del Bastione di Cosimo, a qualche metro dalle mura, la scelta di inserire una intensa fenditura nel paramento murario dell'edificio, che è esplicita continuità con il marciapiede, il cui materiale di pavimentazione continua indistinto nell'interno del piano terra per accedere alla scala in ferro, abbiamo ricordato quella sequenza interminabile, ma ogni volta precisa, quella processione di artefici, immaginata, diretta idealmente, nel suo muoversi, alla rappresentazione di un concetto intenso e senza tempo: la città.

L'idea che una architettura contemporanea potesse portare in sé e fissare per qualche istante o per qualcuno quella sintesi, ci guidò a concepire una scala dotata di soste che non dovevano essere soltanto pianerottoli, ma luoghi per osservare vedute precise di Firenze, intervallata da accessi ai piccoli appartamenti delle classi popolari, fino ad arrivare alla grande finestra e a rimettere in circolo l'altana esistente, all'altezza delle mura, queste ultime ritrovate e liberate, a terra, dalla cartella di muro novecentesca che le soffocava.

Il percorso, lassù, si poteva ritenere temporaneamente compiuto, perché, oltre alla Cupola e al campanile del Duomo, consentiva di trapiantare Bellosguardo, il luogo da cui Firenze era stata osservata, per secoli, da artisti e architetti. Un frammento senza tempo era stato cercato.

Da oggi nell'Altana troverà posto la "Galleria dell'architettura italiana", sublimando temporaneamente, in un certo senso, quel difficile discorso sulla modernità che abbiamo intrapreso in questi anni di scuola e accompagnato con i convegni annuali dedicati alla Identità dell'architettura italiana, come una difficile e non evasiva ricerca della misura.

Nel cuore della Firenze popolare, il rito di che la "Casa della finestra" ha recitato ogni giorno in questi anni nel proprio colloquio con la vita vera dei suoi abitanti e con la strada (mentre in basso qualcuno ha già provveduto a richiudere lo spazio da noi riaperto verso le mura con una cancellata e portalino in pietra addossate al sedime del bastione di Cosimo), si arricchirà lassù di testimonianze della ricerca, della riflessione, della discussione contemporanea, coscienti del concetto semplice che è veramente moderno soltanto ciò che è degno di diventare antico.

Paolo Zermani e Fabio Capanni





2



3

Giorgio Grassi
La nuova sede della Banca Cassa di Risparmio di Firenze

Pagine precedenti:

1

Casa della finestra di piazza Tasso a Firenze
foto Mauro Davoli

2 - 5

Galleria dell'architettura italiana
Altana allestimento mostra
Giorgio Grassi - La nuova sede della Cassa di
Risparmio di Firenze - I disegni
foto Duccio Ardovini

Pagine successive:

6 - 8

Giorgio Grassi
Disegni per la Nuova sede della Cassa di
Risparmio di Firenze
foto Luca Barontini

9

Giorgio Grassi
Modello della Nuova sede della Cassa di
Risparmio di Firenze
foto Cinzia Argenti

10 - 12

Inaugurazione mostra
foto Cinzia Argenti



4

5



6 7



8

Non già rifiniti impeccabilmente, (...) ma nudi e schietti

Infelice quella stagione in cui le prime-donne dell'architettura si rubano la scena a colpi di effetti speciali con l'ansia di *bucare lo schermo*, enfatizzando per mezzo del disegno cose che nel progetto non ci sono, né mai ci saranno nella realtà costruita.

Al contrario, nel ritrovato spazio della *Casa della finestra*, lontano dalle luci eleganti delle gallerie che compravendono il segno e i gesti degli artisti *à la page*, hanno trovato ospitalità per qualche settimana le tavole che Giorgio Grassi aveva predisposto per la realizzazione della Cassa di Risparmio a Novoli.

In fila una dopo l'altra la prima serie di concorso, ancora poco convinta di divenire pietra costruita, e la seconda serie di disegni destinata all'esecutivo del cantiere nel suo farsi. Disegni costruttivi da manuale, in scala, per sezioni ortogonali, fatti per capire il problema ancora prima che per raccontarlo. Viste assonometriche dal basso, con taglio analogo a quello che Choisy utilizzava per costruire-ricostruire gli edifici degli Antichi, cercando di coglierne il segreto tecnico: particolari costruttivi degli angoli della casa laddove si mostra l'architettura com'era.¹

A fronte dei facitori di mirabolanti render

sempre in affanno per mostrare l'ancora mai visto, le tavole di Grassi hanno al contrario l'ambizione di avvicinarsi il più possibile all'architettura come si dovrebbe costruire, sforzandosi di ridurre lo scarto tra la rappresentazione e la realtà, usando il disegno per meglio indagare i singoli elementi dell'architettura in relazione al tutto, comunque senza lasciarsi ingannare né tradire da effetti che rendano in qualche modo accattivante ciò che si sta cercando.

Il cantiere della Cassa di Risparmio di Firenze, ora giunto al termine ancorché privato di alcuni degli interni presentati in mostra (come l'autorevole auditorium di rappresentanza o l'atrio principale in *prospettiva con cielo*), ha obbligato Grassi a far precipitare una riflessione su *Leon Battista Alberti e l'architettura romana* che aveva per lungo tempo intersecato il suo lavoro.

Come dice Alberti il percorso del progetto va dall'idea al disegno alla costruzione, cioè dal generale al particolare, ma la cosa che conta alla fine è solo quel particolare (anche l'idea e il disegno hanno la loro conferma solo in quel particolare), cioè l'idea che si confronta con la realtà, il progetto che si confronta

col mondo dell'architettura e la costruzione che si adatta al mondo com'è per poterlo migliorare.²

E se per Grassi parlare di Alberti significa in realtà parlare del proprio lavoro e del proprio modo di lavorare, rimettendoli in discussione proprio attraverso il lavoro dell'Antico Maestro, i disegni e i modelli esposti a piazza Tasso sembrano rispecchiarsi in maniera immediata e letterale nel famoso passo del *De re aedificatoria* dove Alberti mette in guardia dall'esibizionismo di quell'architetto che *per ambizione cerca di attrarre con esteriorità l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti del modello per riempirla di meraviglia*.

Meglio quindi che si continuino a esporre (e a far fare ai nostri studenti) disegni e modelli, non già rifiniti impeccabilmente, forbiti e lucenti, ma nudi e schietti, si da mettere in luce l'acutezza della concezione, non l'accuratezza dell'esecuzione.³

Francesco Collotti

¹ Non si spendono qui altre parole sulla questione, rimandando direttamente alla recensione che chiude questo numero di *Firenze Architettura*.

² Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Franco Angeli, Milano, 2007.

³ Così ancora il pezzo dal *De re aedificatoria* ripreso da Giorgio Grassi nel volume citato.



9



10



11

letture



Gianni Braghieri
Architettura, rappresentazione, fotografia
a cura di Annalisa Trentin
(con Letizia Biondi, Christian Casadei e Lorena Pulelli)
CLUEB, Bologna, 2007
ISBN 978-88-491-2945-8

L'architettura come esperienza di vita, totalizzante, e il lavoro sui temi propri del mestiere inteso non come ricerca di una individualità a tutti i costi - oggi spesso inventiva più che espressiva - ma piuttosto come applicazione paziente su pochi temi, tramandati dalla storia e passibili di sperimentazioni e applicazioni condivisibili e trasmissibili: sono queste le più importanti delle questioni che emergono dalla lettura del testo sull'opera di Gianni Braghieri, architetto, autore di disegni di architettura dotati di quietà bellezza ma anche di significativi contenuti, fotografo e, aggiungerci, docente che alla Scuola ha dedicato una parte importante del suo percorso di vita.

La lettera che apre il volume, indirizzata da Arduino Cantàfora al caro Gianni, ben oltre la affettuosa scelta della forma epistolare, assurge a dignità di saggio intenso sullo stato presente del pensiero occidentale e su un suo possibile destino cui forse l'autore non guarda con grande ottimismo. D'altra parte è proprio su una ricerca come quella di Braghieri, partita dal sodalizio con Aldo Rossi ma cui il "testimone" Cantàfora riconosce non solo autonomia ma un *profondo apporto di contenuti* verso quella che fu la costruzione progettuale e teorica di Rossi, che è necessario, oggi più che mai, continuare a lavorare nella Scuola per fare in modo che torni *l'architettura come la vita a filare dritta fra passato, presente e futuro, guardando a se stessa per riconoscersi*. (A. Cantàfora)

Ancora una forma 'originale' - quella della conversazione a due voci - caratterizza il secondo saggio nel quale Gianni Braghieri, rispondendo a Carlos Martí Aris, ripercorre le tappe della propria vita, dalla tesi di laurea del 1970 al recente lavoro nella Facoltà di Architettura di Cesena che ha voluto intitolare ad Aldo Rossi.

Debbo dire che, avendo per prima cosa osservato con attenzione gli oltre trenta progetti documentati nella sezione *Architettura* del libro alla ricerca di una possibile chiave interpretativa del lavoro di Gianni Braghieri, programmaticamente prima di aver letto i testi in esso contenuti, avevo individuato il valore di questa ricerca in un lavoro paziente e lungo, attraverso molti progetti e nell'arco di svariati anni, sui medesimi tipi e sui medesimi temi, di volta in volta 'adattati' e riformulati in rapporto ai caratteri del luogo e alla ragione ed al senso dei manufatti. E si deve certo alla chiarezza paradigmatica dell'opera dell'architetto più che alla abilità del recensore se è questo il tema che ricorre anche nel saggio di Giovanni Leoni su *La ricerca architettonica di Gianni Braghieri* i cui valori sono proprio individuati nella *fissità della ricerca, nella permanenza dei temi progettuali*, nella tensione verso una *elementarità architettonica* che conduce a forme 'trovate' (nella storia dell'architettura, nella città della storia, nella propria memoria) piuttosto che inventate (nel senso di create *ex nihilo*).



In questo quadro il disegno di architettura e gli scatti fotografici - come emerge anche da quanto ne scrivono rispettivamente Annalisa Trentin e Stefania Rössl - non costituiscono, per Braghieri, passioni scindibili da quella per l'architettura ma ancora un lavoro sapiente sulle proprie ossessioni, un *esercizio dello sguardo*, una ricerca sul valore della luce e dell'ombra nella definizione delle forme architettoniche e sulle variazioni ammissibili del tipo: una lezione di grande interesse anche su come discipline altre possano arricchire il nostro lavoro senza sostituirsi alla strumentazione propria dello specifico disciplinare. In particolare poi la ricerca di Braghieri sulla adeguatezza e rispondenza della rappresentazione delle sue architetture al linguaggio che esse propongono rappresenta uno dei pochi casi riusciti, fuori dalle mode, di far corrispondere alle procedure del progetto una loro chiara espressione analitica che non diventa mai pura immagine. *Architettura e Rappresentazione* esauriscono così compiutamente la descrizione dei progetti rendendo bastevoli le epigrammatiche didascalie di corredo.

Così, complessivamente, questo libro è un'occasione per ritrovare, ben documentate, visibili e - mi pare importante sottolinearlo - vive le tracce di una ricerca, evidentemente mai realmente interrotta, che ha le sue radici in una concezione dell'architettura intesa come costruzione razionale ed intelligibile di un sapere interno ad una tradizione, alla ricerca costante di un equilibrio tra espressività soggettiva e oggettività trasmissibile e condivisibile (che possa ricordare la più attraente definizione di *razionalismo* esaltato di russiana memoria). È indubbio come questa linea non abbia avuto molto spazio negli ultimi decenni ed è per questo che quello sull'opera di Gianni Braghieri è "un libro che serve": non solo a lui per fare il punto sul suo lavoro di quasi quaranta anni ma a quanti, appartenenti alla generazione di chi scrive, credono ancora in quel progetto culturale e provano faticosamente a continuare a ragionarci sopra e a fare appassionare i più giovani studenti - anche e soprattutto per loro credo sia questo testo - ad un mestiere che, così inteso, è complesso e faticoso, ma, anche per questo, tanto affascinante.

Federica Visconti

Dentro le forme del vuoto

Bientina - Seminario di progettazione urbana
Urban Design Workshop
a cura di Fabrizio F.V. Arrigoni, Antonello Boschi
Skira editore, Milano, 2008
ISBN: 978-88-6130-766-7

Il lavoro collettivo sviluppato in un workshop permette di assumere un punto di vista del tutto particolare. La relazione di cerniera, tra dimensione "teorica" e "pratica operativa", obbliga ad una presa di distanza tra il proprio personale "vedere" per trasformarsi in visione speculare, ricorrendo a Valery si potrebbe parlare di "vedere vedersi". Attraverso l'operare, i giovani progettisti mettono alla prova la personale soggettività,



tanto più nella condizione di un contesto "incognito" nella vacuità di un luogo che rappresenta una sorta di tempo "interrotto" della storia, nella particolarissima dimensione di un piccolo borgo del territorio toscano da sempre teso tra "mito" letterario e realtà. Allora "Dentro le forme del vuoto" si trasforma in una riflessione sulle soggettive costellazioni di senso, dove viene importante, più che il confronto, l'ascolto; quindi posizionarsi in "attesa" per registrare, su quella che potrei definire una mappa di Bellmann i reciproci apporti alla conoscenza di un luogo "altro". La sequenza dei progetti, riuniti in forma comparativa, li trasforma nella trascrizione, per interposta persona, trasferendo al lettore una realtà che mano a mano tenta di confrontarsi con la dimensione del progetto. Il "modello" oltre che ovvio e necessario strumento operativo si traslitera in un "ritratto" di un "io" che si fa "plurale". Credo che operare collettivamente o meglio che l'esercizio, non solo didattico, dell'agire plurale sia uno degli aspetti che meglio permette di connettere un percorso progettuale ad un "Gradus ad Parnasum", dove per operazioni sempre più complesse si giunga alla visione di una dimensione urbana che proietta un "vuoto" nello spazio del desiderio. La calma analitica dei progetti, guidati dalla precisione dell'idea di spazio architettonico, riesce a tenere insieme mondi, pensieri, storie e culture, in modo tale da permetterci di vedere il "vuoto" come luogo dove il pensiero può generare parole nuove, parafrasando Loos. Questo rende "Dentro le forme del vuoto" un libro denso e lieve allo stesso momento, acuta riflessione e dimostrazione della dimensione "didattica" come arte.

Il workshop si è tenuto presso il plesso didattico di Santa Teresa a Firenze dal 16 al 20 aprile e dal 30 aprile al 4 maggio 2007 e presso Palazzo Cerchi (Kent State University - Florence program) a Firenze nei giorni 31 marzo - 5 aprile 2008. Il seminario è stato curato da Fabrizio Arrigoni, Antonello Boschi, Andrea Buleri, Massimo Gasperini e promosso dal Dipartimento di Progettazione dell'Architettura (Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura) con la collaborazione del Dipartimento di Ingegneria Civile (Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Ingegneria). I docenti invitati sono stati Walter A. Noebel (Fakultät Architektur Stadtplanung und Bauingenieurwesen - Universität Dortmund), Andrea Ponsi (Kent State University College of Architecture & Environmental Design), Franco Puri (Facoltà di Architettura, Valle Giulia, Università La Sapienza, Roma). Visiting critics sono stati Giancarlo Cataldi, Gianni Cavallina, Grazia Gobbi, Adolfo Natalini, Domenico Taddei. Gli studenti sono stati 70.

Saverio Pisaniello

Giacomo Pirazzoli e Francesco Collotti

Da zero a tre dimensioni

From zero to three dimensions
a cura di Lisa Ariani e Caterina Bini
Biblioteca del Cenide, Cannitello (Rc), 2007
ISBN 978-88-87669-53-4

Uscito nel 2008 dopo la lunga gestazione ha preso anche la forma del progetto multitask grazie al sito www.03d.it. La redazione ha raccolto di seguito alcune delle numerose lettere indirizzate agli autori a commento del volume.

Caro Pirazzoli, caro Collotti, ho ricevuto il vostro libro. Invece di ringraziarvi subito per il gentile pensiero mi sono lasciato prendere dalle incombenze quotidiane... e invece un libro come il vostro esce dalla routine e merita un'attenzione straordinaria. Insegnare architettura in una Facoltà che l'ha smarrita per strada e in una città che crede di custodirla, ma la odia, è un'operazione eroica, faticosa e frustrante. Ho cercato di farlo per quarant'anni e ora mi sento come quel giapponese che in un'isola del Pacifico continua a nascondersi e combattere, quindici anni dopo la fine della guerra... Forse proprio per questo guardo con ammirazione e affetto tutti quelli (pochi) che come voi ci provano ancora. L'unica salvezza è insegnare nei primi anni, prima che il curriculum di studi e le riviste e i libri nuovi abbiano fatto danni irreparabili. Si comincia sempre a disegnare la propria mano, questo miracolo di statica (meccanica) economia e bellezza: ho ritrovato questo fondamentale esercizio nel vostro singolare libro album, seguito poi da tanti altri in una sorta di "gradus ad parnasum". Poi ho guardato con interesse i vostri esercizi personali di avvicinamento all'architettura. Alla mia generazione è mancato un laboratorio che ci insegnasse il mestiere. Mi auguro che vada meglio per voi: ve lo meritate! Un augurio e un abbraccio da un vecchio.

Adolfo Natalini

Carissimi, in questi tempi che voi definite gentilmente "penosi" e che a me sembrano disastrosi per molte cose, specie per l'architettura, è stato per me oltre che un piacere una grande consolazione vedere che c'è ancora qualcuno che insegna l'architettura, senza chiusure provinciali ma senza immotivati entusiasmi per la globalizzazione dei mercati. Molti complimenti a voi e ai vostri studenti.

Vittorio Gregotti

Vi ringrazio molto della bella pubblicazione che documenta i lavori dei vostri laboratori fiorentini e il vostro modo, intelligente e appassionato, di insegnare. Come forse potete immaginare, per la formazione che ho avuto sono portato al sottotono e l'ansia di teoria non è tra quelle che mi tolgono il sonno (come ha scritto recentemente, con la solita magnifica arguzia, Luciano Semerani commentando i disegni di Giorgio Grassi), però i progetti dei vostri studenti e quello che voi scrivete mi sono sembrati veramente belli e interessanti, certamente tra le cose utili da conoscere, che ultimamente non sono molte.

Enrico Bordogna



Ulisse Tramonti
La luce e la città - L'illuminazione nel centro storico di Forlì
Edizioni MDM, Forlì, 2008
ISBN 88-96080-02-9

Nella lettura architettonica e storica della città, siamo soliti dimenticare uno tra i tanti "materiali" che naturalmente concorrono a formarne l'identità. Le materie, i colori, i ritmi delle masse, i rapporti tra pieni e vuoti, tendono a diventare le principali categorie costitutive dello spazio, facendoci perdere di vista quella componente che spesso li riunifica e li riporta ad una dimensione comune. Questo materiale, forse il più impalpabile, ma sicuramente il più assoluto, è la luce. La luce che riesce a rendere vibrante la staticità propria di una arte solida come quella architettonica, capace altresì di far diventare viva l'immobilità delle forme e mutevole la loro percezione. Anche la luce artificiale, forse a maggiore ragione della luce naturale, rimane spesso non considerata dalle dinamiche progettuali. Spesso infatti viene dimenticato come una cattiva luce artificiale arriva non solo a modificare il senso della forma, ma anche ad influire negativamente sulla sua vivibilità. A tutto questo, pare rispondere il libro di Ulisse Tramonti che raccoglie le sue riflessioni progettuali per l'illuminazione del centro storico di Forlì. Il libro comincia con una storia urbana dell'illuminazione pubblica, affrontata durante il periodo di tempo che va dal 1796 al 1935. Altiati dal ricco materiale iconografico d'archivio che correda questi capitoli, la lettura delle varie fasi dell'illuminazione di Forlì, riporta alla stessa storia urbana della città, grazie alle cui tappe, ha potuto assumere il volto odierno. Dopodiché il libro, dopo avere riportato gli orientamenti contemporanei dei progetti per l'illuminazione nei centri storici, passa al censimento e all'analisi dei sostegni e delle componenti di arredo legate all'illuminazione oggi esistenti nel centro di Forlì, attraverso una bella e sostanziosa ricerca fotografica eseguita da Giorgio Sabatini. Ricerca strumentale e propedeutica alla formalizzazione della proposta di Tramonti, raccontata attraverso carte tematiche di individuazione di percorsi di orientamento visivo e delle emergenze storico artistiche del centro della città, insieme alle analisi delle strutture che definiscono sistemi urbani unitari e sottosistemi omogenei di intervento. Questo approccio, consente di immaginare una applicabilità delle nuove illuminazioni, secondo modalità differite eventualmente nel tempo, in modo da poter rendere maggiormente sostenibile l'intervento da un punto di vista economico. Alla casistica delle varie soluzioni-tipo ipotizzate per i diversi luoghi della città, si affianca una cartella di simulazioni renderizzate delle nuove ipotesi di illuminazione, nelle quali si gusta l'effetto migliorativo delle poche ma essenziali modifiche illuminotecniche proposte. Il libro, oltre a veicolare un progetto nel suo specifico, ha il merito di porre l'accento su un problema tanto importante quanto trascurato, dimostrando in fondo come la luce non sia solo un mezzo per evidenziare architetture e oggetti della città, ma anche un elemento e una possibilità, capace di far vivere in maniera diversa l'esperienza dello spazio e della sua percezione.

Fabio Fabbrizzi



Fabio Capanni
Di alcune figure e caratteri dell'edilizia residenziale in Toscana
 Noèditioni, Firenze, 2008
 ISBN 978-88-6976-659-0

Percorrere il paesaggio toscano, osservarlo, indagarlo, studiarlo. Visitare i borghi, le città e le campagne, respirarne il carattere. Scoprire le peculiarità dei suoi frammenti, ognuno dei quali presenta caratteristiche uniche generate dalla storia della propria evoluzione, al fine di ricomporre il mosaico che essi costituiscono e che struttura quella unità coerente che è il paesaggio costruito toscano. Ricerare con pazienza le figure elementari che ricorrono nel patrimonio edilizio residenziale con lo scopo di stilare un campionario che ne contenga anche le variazioni e le deroghe. Operazione scientifica, tassonomica, che si pone come punto fermo necessario alla base di tutti i ragionamenti sul patrimonio ereditato e sulla sostenibilità degli interventi futuri, e che invece troppo spesso è stata data per scontata, sottovalutata, provocando, come scrive l'autore, "l'amnesia che ha colpito negli ultimi decenni l'intero processo che porta alla realizzazione dell'edilizia residenziale".

In questo scritto il patrimonio esistente non è mai concepito come "possibile repertorio linguistico", ma piuttosto come "sapere stratificato". Le figure che vi vengono individuate sono lette e schedate con intento compositivo, sono elementi la cui natura e le cui relazioni reciproche sono frutto di una saggezza progettuale millenaria che trascende l'imitazione per farsi puro processo evolutivo, il quale, come del resto accade in natura, si attua per sottili scarti e miglioramenti minuziosi, piuttosto che per grandi invenzioni. L'intenzione della ricerca è esplicita: fornire un "viatico per una straordinaria possibilità inventiva fondata e mai gratuita" in continuità con la storia dei nostri luoghi. Nel passato il processo evolutivo della prassi costruttiva ha avuto il fine di "sfruttare appieno le intrinseche potenzialità di elementi che, da sempre, sono stati utilizzati dall'uomo per ottimizzare il rapporto della costruzione con le condizioni climatiche locali". Ciò riconduce questa ricerca nell'orizzonte della sostenibilità, al centro del confronto sulla costruzione di una edilizia sostenibile, temi dei quali oggi spesso si parla senza piena coscienza, dando adito a fraintendimenti e sottili ipocrisie. Si tenta qui di fornire gli strumenti per comprendere il paesaggio costruito toscano e al tempo stesso di mettere in condizione il progettista di attingere ad una tradizione costruttiva pienamente sostenibile, di agire in continuità col paesaggio, al fine di prevenire quelle deturpazioni che rischiano sempre più di snaturarlo, di privarlo di quel suo carattere peculiare che è la "perfetta simbiosi tra uomo e natura". La ricerca, svolta dal Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università di Firenze, è il frutto di un lavoro corale dei ricercatori Michela Bracardi, Stefano Bruni, Riccardo Butini, Inge lacoviello, Adelaide La Fauci, Claudio Marmocchi, Francesca Mugnai, Gianni Voto, è coordinato da Fabio Capanni. Il lavoro di ricerca dell'Università è stato inoltre promosso e sostenuto dalla Regione Toscana e dalla cooperativa di abitanti UNICA. Questa sinergia tra soggetti differenti



ha fatto sì che il materiale edito risulti ibridato e rechi in sé tratti specifici di ciascuno di essi. La speculazione accademica si è dovuta confrontare con la prassi tecnica del costruire e dell'amministrare, dando al contempo ad essa la possibilità di elevarsi qualitativamente. La ricerca quindi, pur nella sua dichiarata e ovvia non esaustività, ha il grande merito di proporsi come riferimento per la conoscenza e la sistematizzazione di una eredità di enorme valore che sempre più deve assumere un ruolo centrale nel lavoro di progettisti, committenti e amministratori. La struttura del libro è agile e chiara. Le figure e i caratteri individuati vengono analizzati, descritti e schedati. Il risultato è un abaco di soluzioni messe in opera nella storia che porta a comprenderne le ragioni e ad individuare gli strumenti progettuali utilizzati e utilizzabili. Si apre così all'architetto "un orizzonte all'interno del quale possa muoversi riscoprendo il senso dei luoghi e delle loro tradizioni costruttive: una sorta di raccolta di materiali resistenti all'azione del tempo tramite l'ausilio della quale risulti meno arduo il tentativo di colmare l'attuale distanza fra il progetto di architettura e le sempre più cogenti istanze di sostenibilità ambientale".

Alessandro Masoni

Gordon Matta Clark
 Catalogo a cura di Lorenzo Fusi e Marco Pierini
 Silvana Editoriale, Milano, 2008
 ISBN 98-366-1170-2 - ISBN13 978-88-3661-170-6

"Io appartengo a quel vasto gruppo di persone che stanno tentando in una maniera artistica di creare ed espandere la 'mitologia dello spazio'. Non so nemmeno cosa voglia dire la parola spazio. La continuo ad usare. Ma non sono molto sicuro di cosa significhi."
 Con queste parole, tratte da un'intervista del 1978 a cura di Judi Russi Kirshner posta a conclusione del volume, Gordon Matta Clark sembra lasciare volutamente irrisolto ed indeterminato l'oggetto della sua opera. Ma solo in apparenza. Se lo spazio è per lui apparentemente indefinibile ed inconoscibile, sicuramente quello che emerge in modo chiaro e netto dal suo lavoro su tale sfuggente elemento è l'indubbia coscienza della sua dimensione mitica. Evocata continuamente mediante imprese ad un tempo titaniche ed effimere, tutte volte a fissare la sua epifania nelle fotografie, negli assemblaggi di cibarome, nei film in super 8. E poiché ogni il mito trova il suo fondamento nella distanza e nel culto dei simulacri e non nelle opere conservate nei musei o nelle gallerie, il destino effimero delle architetture di Matta Clark pare dunque essere non solo ovvio (trattandosi per la maggior parte di lavori su edifici destinati all'abbattimento) ma del tutto necessario. È per questo che visitando la mostra e poi sfogliando le pagine del bel catalogo, accompagnati dai saggi dei curatori, dal contributo della vedova Jean Crawford, dall'arguzia critica di Richard Attlee e dalla testimonianza delle curatrici dell'archivio in deposito presso il CCA di Montréal, si finisce per provare un sentimento contraddittorio: da un lato di nostalgia e rimpianto per la definitiva perdita dei lavori maggiori,



dall'altro di profonda gratificazione per la possibilità di ricostruire la genesi - assieme a quella di altri episodi non certo minori: dalle *Photo fry* alle *Art cards*. Da *Fresh air cart* a *Reality Properties: Fake Estates*. Da *Jacob's Ladder* ad *Office Baroque* per citarne solo alcuni. Lavori esposti e pubblicati con estrema dovizia e cura in un'agile edizione che presenta fin dalla copertina un sottile ed intrigante messaggio subliminale: una foto in bianco e nero, una delle tante che documentano l'opera *Conical Intersect*, commissionata dalla Biennale di Parigi nel 1977. Una foto scattata dall'interno dell'edificio e che descrive l'intersezione delle invisibili coniche cui fa riferimento il titolo dell'intervento. Una sorta di enorme ed irregolare obolo che inquadra una via del Marais all'epoca della costruzione del Centre Pompidou. Una bella immagine certo, ma soprattutto una descrizione perfetta dell'effetto che l'opera di Matta Clark ha sul visitatore della mostra e sul lettore del catalogo. Non sarà per niente facile ritornare a vedere la realtà come se niente fosse successo. Non sarà per niente facile rinunciare a vederla dall'interno del corpus delle opere di Gordon Matta Clark.

Andrea Volpe

Fabio Fabbrizzi
Opere e progetti di scuola fiorentina 1968-2008
 Alinea Editrice, Firenze, 2008
 ISBN 978-88-6055-206-8

L'esplorazione di un vasto panorama architettonico abitato da ben tre generazioni di progettisti, rivela la reale, ma attraente difficoltà dell'addentrarsi all'interno dell'incerto orizzonte della critica progettuale. La prima sensazione, sfogliando il volume, è dominata da un sentimento di sorpresa, poiché il primo bilancio del complesso corpo dell'architettura fiorentina, risale a circa 40 anni fa, per mano di Giovanni Klaus König, che con seducente ed intrigante disinvoltura ebbe il merito di concentrare l'attenzione su questa realtà; così come si può essere colti da un sentimento di diffidenza, pensando che niente potrà eguagliare quell'opera, così come niente potrà sicuramente trattare in maniera esaustiva le molte sfaccettature dell'argomento. Dopo aver viaggiato nella lettura delle quasi 500 pagine, opera di appassionata ricerca e di critica compiuta da Fabio Fabbrizzi, non possiamo altro che abbandonare ogni punta di perplessità, per confermare davvero la sorpresa che in un primo momento ci solleticava e che ci fa sentire riscarsi da un'opera che mancava. Mancava perché nessuno prima di lui aveva avuto l'impegno e la responsabilità culturale di tale nuovo ed esaustivo bilancio di questa realtà fiorentina, addentrandosi nuovamente nelle pieghe di una così difficile ricognizione. Difficoltà questa che va di pari passo alla complessità che sempre caratterizza le sue espressioni progettuali e che mai si ricuse in un lineare discorso culturale, riconducibile all'ambito di una possibile semplificazione chiarificatrice. Fabbrizzi che fa di questa complessità il fuoco distintivo della sua lettura, non cade però nell'errore di omologare l'idea di scuola

a quella di linguaggio. Egli legittima culturalmente questa idea attraverso una serie di temi, che analizza come permanenti e costanti, all'interno del tempo e dei diversi itinerari progettuali, dimostrando come ogni poetica, pur portando con sé caratteri di ovvia unicità, riesca a contenere quale retroazione profonda, un nucleo teorico e operativo comune. Si profila così un'idea di Scuola intesa quale generale paradigma di riferimento, caratterizzato dalla variegatissima complessità delle diverse espressioni linguistiche, che ci aiutano a ricordare che le diversità altro non sono che elementi da custodire e da esaltare nell'uniformità. Attraverso il filtro di queste tematiche comuni, efficacemente inquadrare nei capitoli iniziali, le tre generazioni di progettisti, sfilano in sequenza generazionale, documentate da biografie critiche e ragionate delle loro poetiche, svelando, così in una inedita visione di insieme e di possibili reciproche relazioni, l'altissimo spessore culturale che le caratterizza. Uno spessore nel quale, permangono evidenti i nuclei forti che strutturano la continuità tra passato e presente; un presente nel quale queste "tematiche di collimazione", come l'autore molto efficacemente le nomina, vengono maggiormente stemperate nelle prove progettuali più recenti, in virtù della comune decategorizzazione subita da tutti gli aspetti della nostra cultura contemporanea. In questa fiorentina corallità fatta di voci diverse, l'autore coglie la coabitazione di radici opposte tra loro, capaci di fare resistere nella stessa progettualità, la presenza dello statuto disciplinare e quello istintivo, la razionalità e l'emozione. Addentarsi nelle sue tappe e nei suoi momenti essenziali, significa comprendere proprio i temi di queste diversità, che paiono spesso scaturire, proprio dalla struttura ambientale della stessa città di Firenze, dove ancora oggi come in passato, il progetto, prima di essere un progetto di forme è un progetto di relazioni. Da qui l'idea suggestiva di scuola come operatore culturale e operativo capace di contenere l'insieme delle modalità tese a *raggiungere* la forma e non soltanto a *nominarla*, che è cosa profondamente diversa. E dalla lettura del libro ci accorgiamo che tutto questo è avvenuto e avviene attraverso piccole modificazioni che hanno di fatto evoluto la ricerca progettuale senza stravolgere il senso più profondo, che viene messo in luce, quale ragione di un divenire che è in fondo continuità. Quindi in ultima analisi, questa magistrale ricognizione di Fabbrizzi negli ultimi 40 anni di progettualità di Scuola Fiorentina, altro non è che un lavoro prezioso sul senso di una nostra comune identità architettonica. Un tentativo di riscoperta e di riaffermazione di un significato che poteva apparire sovrapposto, disarticolato, dislocato e diffuso, ma che invece attraverso la lettura dei vari capitoli, si sente non soltanto descritto, ma anche soprattutto "salvato". Con voce volutamente diversa, l'opera non si presenta come il semplice *sequel* della sua precedente illustre omologa. Al contrario, con la sua propria caratura e la sua autonoma statura, costituisce sicuramente un momento basilare che non è limitato al solo ristretto ambito fiorentino, bensì aperto al confronto e al dibattito con l'intera cultura architettonica italiana.

Ulisse Tramonti



Giorgio Grassi
Una vita da architetto
 Franco Angeli, Milano, 2008
 ISBN 88-06-14380-8

Caro Giorgio, il libro che hai scritto e in cui ti sei prefisso di essere sincero dovrebbe - proprio per questo - essere letto da tutti gli allievi della Scuola, affinché non possano dire che nessuno li aveva avvertiti. L'esatto contrario di quanto ti chiedi nelle prime righe di *una vita da architetto*, mettendo in dubbio che la storia del tuo lavoro possa interessare a dei giovani architetti. Per questo ho letto le tue pagine come un necessario *Nachlaß*, un lascito intellettuale scritto in vita (con qualche molto franco regolamento di conti che, in un mondo falso, non guasta a render le cose più chiare e a segnare il fatto che poi non ci siamo mai stati a fare delle porcherie). Prendi in prestito nel titolo una figura del Liga, dichiarando incondizionata affinità per quei personaggi intelligenti, generosi e altruisti che stan discosti dalla scena e fanno il loro mestiere, si attengono al loro ruolo e non devono *inventare niente*, senza l'*ostinazione del difensore puro*, né i *tic isterici e le frenesie da prima donna di tutti gli attaccanti*. Come le *api fanno il miele*, c'era scritto una volta sul retro di copertina di *architettura come mestiere* e non ho mai capito se fosse una nota redazionale tua malgrado, oppure una di quelle cose di buon senso e fulminanti à la Tessenow, come quella sua idea dell'ornamento paragonato al sorriso in una persona timida o come il papavero nel campo di grano. Comunque sia, questa tua *prova di riflessione* è proprio all'opposto di una *autobiografia scientifica*, con quel tendere invece sempre col lavoro alle cose necessarie, *più interessato all'architettura che alla propria opera, più al destino dell'architettura che alla propria gloria*. Ed è questa un'idea che mi è sempre sembrata tecnica e politica al contempo, a partire dalla tecnica però, dal particolare al generale come si diceva: farsi carico della città, pensando che senza amore per l'architettura *a fame le spese sono sempre le nostre città*, appunto. E anche qui, simmetricamente all'*architettura com'era* (di cui a buon diritto sostieni le ragioni) verrebbe voglia di parlare della *politica com'era...* intendo quella che perseguiva la felicità di tutti, non il vantaggio di qualcuno. Questo numero di *Firenze Architettura* esce nei giorni in cui nell'altana di Piazza Tasso sono esposti i tuoi disegni per la Cassa di Risparmio appena finita a Novoli. A una studentessa che alla vernice ti chiedeva il perché di quel conicione interrotto sullo spigolo dell'edificio, hai al solito risposto parlando del corone, di una casa che doveva essere tutta in mattoni nella massa, ma rivestita di pietra sulla facciata e che, girando su un altro lato, non doveva farsi mancare di mostrare il trucco disvelato: come se la casa di mattoni dietro ci fosse veramente. Una testa di mattoni per lato, disposti a libro a far l'angolo, accenna a questa voglia della casa. Le hai mostrato l'altra assonomania del tratto di mezzo del complesso, dove questo fatto è a maggior ragione evidente: ai lati del corpo principale la facciata non gira - alla maniera di un manuale - si mostra il

rivestimento come è, tagliato di netto a mostrare la sezione dell'edificio fatta di pietra e mattoni, nei fatti il suo frontespizio cieco. Mi ritrovo tra quelli che chiami allievi curiosi ed esigenti, che vogliono sapere quello che pensavi e pensi del nostro comune lavoro e di come ogni volta l'hai affrontato. *Scegliersi dei Maestri* - del resto - è stato per anni il vero titolo del tuo corso di Composizione III a Milano. Allora facevi lezione per pochi studenti di lungo corso che l'esame lo avevano già dato o non l'avrebbero dato mai, forse per non sporcare la passione. All'inizio dell'anno, a dichiarare adesione a una *famiglia spirituale*, parlavi di quanti hanno scritto del loro lavoro raccontando come lo facevano: Arturo Martini inseguendo l'antichità e quei suoi valori primordiali di pura materia, Bresson con la sua ossessione compositiva *costruisci il tuo film sul bianco, sul silenzio, sull'immobilità*, Ingres che spiegava a sua volta come aveva fatto il bianco (ammirando Raffaello, *capolavori fatti per persuadere e non per stupire*). Come con la ragazza che a Firenze ti chiedeva dello spoglio: neanche un attimo a parlare del perché, a lungo interrogandosi del come le cose si fanno, della nostra ansia di conoscenza per cogliere il segreto, per imparare e rifarlo. Ciò a dire del come quelli bravi lo avevano fatto. A Klein-Gilencic, mentre stavamo facendo il concorso per il Prinz Albrecht Palais, ci siamo fermati davanti a quel punto magistrale dove il "vecchio" edificio tocca il "nuovo", lì dove il Maestro piazza il pluviale a segnare lo stacco tra i due corpi di fabbrica. O ancora restando a lungo ammirati sul fianco dello Altes Museum, dove la bravura di Schinkel si coglie nel saper stare al proprio posto ricomponendo un ineccepibile fronte (apparentemente) secondario. Non un attimo a pensare alla risposta del problema, indagando invece la domanda sottesa alla ragion d'essere delle forme, inseguendo quel segreto tecnico fondato nelle cose, nella loro realtà. Che si sia trovato in imbarazzo a parlare di te, dunque si capisce. Contro il personale in arte: si finisce sempre per fare l'autoritratto (personalità è la più grande delle negazioni). Credo tu ci avessi detto in qualche lezione, forse ancora a proposito di Ingres, che il *vero artista parte dal materiale, l'artista sentimentale parte sempre dal soggetto*. Mi interessa infine tornare qui sul tuo giudizio rispetto alla Scuola, dato che gli studenti dovrebbero essere il motivo più importante e confortante della nostra presenza tra questi muri, per *mettere a disposizione di quelli che intendono condividere un'idea dell'architettura il più chiara e ordinata possibile*. Dal tuo libro si capisce che si impari per incidenti, sotto l'urgenza di fare quella cosa lì e non la sai fare: non si impara a freddo, non serve a niente. Al contrario di quei professionisti con l'*ambizione dell'insegnamento che non avevano nemmeno il tempo di venire regolarmente a lezione, soprattutto non avevano niente da insegnare, niente da trasmettere del loro lavoro, del loro impegno nel loro lavoro*. Erano stati i tuoi professori, ed è di poco conforto il sospetto che le pratiche di quella Scuola siano ancora un po' rimaste... Per questo mi ritrovo con te - ancora - quando dici che *un'idea abbastanza alta di come deve essere una lezione universitaria*. Con affetto e riconoscenza, Francesco Collotti

The Section by Eleonora Mantese

(page 2)



Should it be possible to read the history of architecture, but also the history of ideas, the history by herself, as an effort to restore the order where there is disorder or to shatter what was an established situation, always, when there is disconnection with the past, it is needed to deal with the concept of unity which claims to be investigated, mainly during hard times.

On this matter the mankind has learned a lot from great personalities of the past like, just to make some examples, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Omero, Dante, Goethe that have been able to convey to unity the splintered minds that emerge when history crosses crucial hours.

The architect, while standing thinking to a construction that, by definition, represents a whole unity, feels the impulse to dissect the different and connected plans in order to be able to open them and to read them, to examine them and to penetrate them in the plan, in the elevation, in the section that reflects the essential space of the building.

This anatomic dissection, this nearly obsessive will by wich an architect stare the parts depend on the aim to restore the construction to unity.

The review Firenze Architettura in the last issue about the theme of the "Great plan" has contributed to this need and now repeat the effort by entering in that essential body of the architecture that is the "seccio", in her latin origin conceived as a "cut" and in the long run endowed with many significances, some of them very complex.

I will try to explain this richness and complexity of the attributes through few examples. Some paradigmatic experiences enhance the importance of the section which assumes patterns extremely conceptual and narrative. As for some buildings they could be detected as a "big section" where the narration unfolds by an emphasized ascensional course. The "great plan" of the Terragni's Dantenum finds in the section the counterproof of it's essence and it could not be otherwise.

Terragni himself, introducing the project, writes: "To imagine and transfer into stones an architectonic work that trough balanced proportions of the walls, of the halls, of the ramps, of the staircases, of the ceilings, of the inconstance play of lights and the beam of the sun, that may break from above and diffuse to those that move within the inner spaces, the feeling of a contemplative seclusion from the outer world where prevail an excess of uncomfortable uproar, anxious excitement insane rushing". It is only trough the section, when one deals with projects with an obliged direction, that the project gets unveiled: this is true for the Dantenum as well for the spiral-shaped museum by Le Corbusier, as well for the F.L. Wright's museum in New York.

"*From within outward*" will be the headline of great exhibition dedicated to F.L. Wright that will be inaugurated next month of May coinciding with the opening of the re-modeled Guggenheim recapturing his idea of an inseparable connection between inside and outside as he himself wrote that the inner space must be expressed outside as "space included".

Another sudden event: how to understand, if not by mean of the section the richness of the House/Academy that John Soane set up like a stage beyond the curtain softly controlled of the numbers 12-14 at Lincoln's Inn Field in London? This is also an ascensional and teaching corse, from the Catacombe to the Dome, that has been conceived as a synthesis of what Soane deemed essential for the educational making up of an architect by emphasizing the unity of sculpture, architecture and painting.

The first description of the building written by his friend and antiques dealer John Britton, brings as a title: "*The union of Sculpture, Architecture and Painting*". Particularly there is a section that keenly explains the double function of the house, as a museum and as household: it's that designed by Frank Copland in 1818 alongside the Soane Museum at double height, enlightened from above, rich with ancient fragments and the Breakfast room with the Dome shaped as a plume and the octogonal lantern.

The siding, in the prospective section, of the two spaces, one highly problematic and academic, the other quiet and cozy, induces to reach "those dreaming effects that represent the poetry of the architecture", as intensely pursued by Soane.

In one of the drawings that Soane was prepared for his lectures at the Royal Academy, the section of the Dome of the Bank of England is set within the building of the Radcliff Camera in Oxford, that at her turn is framed within the section of the Pantheon that appears in front of S. Peter Basilica in Rome.

The section, in this case, is useful in order to compare constructions realized in different historical periods and different places, represented on the same scale: a singular procedure to reinforce the idea of comparison adopted by Louis Durand with the "*Recueil and parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*".

Just to reiterate the issue of the ascensional section, it is possible to establish a similar conception between the section of the Palace Guell by Antoni Gaudi and the Governor's Palace in Chandigarh by le Corbusier, who, by the way, were a keen observer of Gaudi's works.

Infact he wrote the introductory notes to a book on Gaudi, "*Encuentro con la obra de Gaudi*" where he remembers the encounter he had on 1928 with the works of the catalan architect, remarking the appreciation he had for his personality.

The Palace built by Gaudi for his Maecenas Eusebio Guell can be understood only trough the section that goes along with it's structure from the basement to the Dome. We are in the presence of an ascensional section with a pyramidal shape full of mystery: the luxury that the residence of a grand seigneur requested is hidden by a

subtle shadow enhanced by grates and verandahs as a mean to be insulated from the outdoor. The buildings materials have a fundamental function in the construction of this section when utilized with a stringent representative logic.

The base of the Governor's palace with it's cross-shaped imposing pillars impresses to the building an incipit that progresses by stratified superimpositions revealing more and more lightness while ascending. Every layer implies a peculiar and symbolic logic. These three examples reveal how an architect may inprint the section pulling the roots inside the earth, ploughing a deep furrow.

Furthermore there is a use of the section that has a poetic and conceptual nature. The paradigmatic example of such section is represented by the serial Wall houses by John Hejduk: it is a section which may be both temporal or atemporal, close to the teaching of Terragni: to bring at the uttermost the conception of space and time implies to entrust every piece of the project with symbolic endowment. The wall as a symbol of the present is reminiscent of the past and casts the future toward the numberless images that Hejduk clings to the wall.

The Hejduk's project is correlated to the vital corse of the time.

The sections conceived by Aldo Rossi, sometime blown up as a will to witness the "grandeur" of the inner of a public building, as it happens with the great section of the Cinema's Palace in Venice, or the current domestic life of a house, often a small house, where the household tools are on evident display echoing and reminishing old memories.

There is another kind of section that has no roots into the soil, but penetrates the nature: that's the matchless adventure that le Corbusier crosses together with the contractor Edouard Trouin for the Sainte-Baume Basilica.

At the beginning of the third millenium breaks in the Pariser Platz of Berlin the project by Frank Gehry for the new headquarters of the Deutsche Bank granting us a great lesson on the theme of the section.

Behind the trilateral facade that faces the square, captain Achab shelters his whale: but F. Gehry whose biography somehow resembles that of Herman Melville is more Ismael than the captain. Just recall the incipit of Molby Dick: "Call me Ismael" and what he says at the beginning of the eightysecond chapter "there are some enterprises for which an accurate disorder is the only valid way" There is an evaluation of the site without an excessive rushing patterns, on the contrary, by a tectonic impulse of the front, while the marvelous, the surprise are reserved to the inner space, and, just to go back to John Soane, "*The poetry of architecture*". Finally, it should never be forgotten that the section of any building contribute to the creation of an urban texture, to the complexity of the town.

While some cities find in the plan their clarity or, on the contrary, their metropolitan sprawl there are cities whose knowledge remains superficial without an analysis of the section. I think specifically at the lacking perception of Venice without examining the sections or part of the sections.

Over Venice there has been an impressive quantity of lecture on plans, some realistic, some imaginative. The city has been variously examined, trough uniques structures from the palaces, to the churoes, to the bell towers, to the "campi" e "campielli", to the gardens or by mean of a scenic background. Venice has been the richest source for the imaginative exercise of the "capriccio", but never has been sufficiently enquired the history of the inserts, mixtures, sudden disclosures connected with the sections.

Concretely the section could be the mean to improve a different knowledge of Venice. Partially a contribution has been given by cinema, theater, literature; probably this kind of contribution has been bigger than that of architectural excavations. It is possible that the matter of reading a city trough the sections

is valid for all the mediterranean cities: certainly this is true for Dubrovnik, as well for Procida, for each site that has an entangled structure. In such sites it is needed to understand the passages, the heights, the stratifications, certainly this more pertinent to the archeological Rome or the underground Naples than to Milan or Florence.

These short digression that appears as an anatomic examination have set apart the essential teaching on the section, the mental and spatial project of Adolf Loos, that only by himself establishes a course by wich the architecture is describable trough the section. Infact the taught of any architect goes back to Adolf Loos when he has to tear apart the pieces and then unite them according to Alberti's rule.

Translation by Bruno Gerolimetto

Gordon Matta Clark Cuts and revela(c)tions by Andrea Volpe

(page 8)



"Since you seem to feel that your life has become a senseless driving from here to nowhere, you need an end. Let it be architecture (remember that 'no where' can be 'now here')."

Contemporary art seems always punctual in de-

scribing our present and revealing our future. A vivid example of its predicting quality was recently shown at the Santa Maria della Scala Museum in Siena. The occasion was given by the first Italian retrospective dedicated to Gordon Matta Clark. An artist who seems to gain, year after year, a prophet like status in the international art scene.

This is particularly true if we consider the beginning of our new century and its devastating economical, ecological and political crises. All aspects much anticipated by Matta Clark's works.

Born in New York in 1943 prematurely dead in 1978 at 35, Matta Clark grew up in the avantgarde milieu gravitating around his father Roberto Sebastian Matta Echaurren, the Chilean surrealist painter. Matta after graduating in architecture in Santiago in the '30's moved to Europe.

During a brief time in Madrid he had the opportunity to meet Federico Garcia Lorca and Rafael Alberti before settling down in Paris where he worked as a draughtsman in Le Corbusier's office.

Soon seduced by Surrealism, Matta promptly rejected the modernist theories of the Swiss master and began a new career as a painter. While in Paris he met Anne Clark, an american designer and former girlfriend of Isamu Noguchi, and with her on his side, he crossed the Atlantic ocean leaving behind the gloomy europe of 1939. Gordon and his twin brother, Sebastian, will experience on a daily basis the creativity of the New York based surrealist diaspora. A sort of permanent, domestic, avantgarde lifestyle, in which design culture blossomed in spite of the international artistic career pursued by the father and thanks to family acquaintances like Buckminster Fuller and Bernie Kirschenbaum.

No doubt these are the reasons behind the words quoted at the beginning of this article. A piece of advise to a doubtful son from a father who still considering himself an architect rather than solely an acclaimed artist.

Maybe it is not so strange to read the whole Matta Clark's work through the creative tension spreading from the wordplay set between '*no where*' and '*now here*'.

An undefined workspace used by the artist to modify moments of the brutal transformations of New York during the '60's and the '70's to create extraordinary pieces and events.

Matta Clark enrolled Cornell University in 1962. He got soon disappointed by the rigid theoretic layout of the course designed to train up well educated professionals. As a reaction he started to develop a personal approach towards architecture free from the strict boundaries of the practice and close to the site specific issues pursued by land artists.

In 1969, one year after his B.A., Cornell staged the '*Earth art*' exhibition. On this occasion Matta Clark had the opportunity to meet artists like Robert Smithson and Walter De Maria. Moreover he assisted Dennis Oppenheim in making '*Accumulation Cut*'. A cut made with a chainsaw on the icy surface of a lake situated near the Campus. An ephemeral and huge work, designed to last only twenty four hours and whose real objective was the photographic documentation.

The dramatic landscape around Cornell, with its gorges, sheers and falls, the effects of the sublime experienced daily during Campus life, the endless possibilities given to the artists by this landscape combined with same operational approach by land artists and architects were elements and factors which progressively led Matta Clark towards the avantgarde art scene.

But with a big difference. While land artists through their work modify the natural landscape Matta Clark will focus on a different scenery: the New York one. Its abandoned buildings, its uncertain spaces filled up by homeless with their ready-made shelters, its run-down New Jersey suburbs.

Through this intellectual judo-move Matta Clark explores an alternative way of living the City. Trees in the parks used to build aerial homes (*Tree dance*, 1971). Recycled rubbish to build modular units for quick build homes for bums (*Garbage Wall*, 1970). Cutting abandoned buildings scheduled for demolition and transforming them into walk-through sculptures snatched from the developers' greedy hands for the duration of a photo frame (*Bronx floors*, 1973).

An important project and an exhibition in Genoa (*A W-hole house: datum cut*, 1973) will give Matta Clark a preview of his most iconic piece (*Splitting*, 1974). A simple, elementary, suburban house destined for demolition (property of the artist's gallerist Holly Solomon) split into two by a long cut, starting from the roof and ending at the basement. The house, part lowered through a rearrangement of its foundation stones, stands now inclined in an absurd manner. Its broken intimacy reveals the fragility of the american dream, its failure in granting everyone one a suburban villa, the underlying threat of demolition revealing the developers' lucrative plans. All these images are sublimated in last spasm of life of the house bisected by a thin ray of sun light. New dimensions of space are '*built*' through the inversion of the normal building process: trough the removal of materials from an existing structure. Through those cuts which will become his most known mark.

Two pieces emerge from Matta Clark's body of work. The first one (*Day's End*, 1974) challenges the scale of New York City, revisiting Pier 52 an abandoned pier used as a meeting point by criminals, drug dealers and S&M lovers.

Matta Clark transforms the temple-like structure into a post-industrial basilica. Opening up a sort of rose window on the river front and cutting the floor and the walls on the southern side. The light of the setting sun now enters freely through the cuts. Reflected by the water inside the nave, turns the pier into a magical place.

The second piece, if possible more outstanding than the first one, is commissioned by the Paris Biennale (*Conical intersect*, 1977). The artist decided to work on a XVII century building, whose destiny was to be demolished in order to clear up space for the near, quickly growing, Centre Pompidou by Piano and Rogers. Matta Clark designed a void shaped by the intersection of conical figures. The result is a surrealistic vision perfectly illustrating the words of Walter Benjamin dedicated to the

parisian flâneur's concept of space.

Probably this is the best proof of Gordon Matta Clark's powerful opus. The possibility that he gives us still to add new images and visions to his work, beyond its specific history and context. Beyond obvious references that some critics propose, between his work and the architectural deconstructivism.

The Siena exhibition catalogue includes an interesting essay dedicated to the Matta Clark archive at the Canadian Centre for Architecture. Shown among others in a recent exhibition organized by CCA.

Sometimes and by chance, it is possible to recognize precious clues even if these are not directly linked to each other by any logical evidence. Let's try to think of Matta Clark's pieces from this particular viewpoint. Let's think of the dialogue the artist set between his cuts and the elementary figures and forms of architecture. Let's think of the proximity between his archive and the Aldo Rossi's one. Both exhibited in the same room in a far away Canadian Museum. Probably it is not by chance that we recall another image, another possible correlation:

"How to set the dimension, and what kind of dimension? During this summer of 1977 I found myself in the Osteria della Maddalena when in the midst of a conversation not so understandable I heard an architectural definition. I wrote it down: «There is a ten meters drop in the highest part of the room». I ignore the context of this sentence but I think that a new dimension was set up: it is possible to live in rooms with a drop? Does there exist any real possibility for a project of architecture to be designed beyond memories and experiences? Needless to say that I've tried to design this project or room: I could do it but it always stays itself in front of an unconceivable void. For many reasons this void is both its joy and its absence."

Fabrizio Rossi Prodi

Provincial Headquarters, Arezzo by Fabiano Micocci

(page 30)



The project for the new provincial headquarters in Arezzo aims to define an institutional but modern image for an administrative building and to integrate architectural and urban surrounding features to reassert civil values by the mix of high representative authority and familiar imageries for the inhabitants.

This purpose is achieves by a manipulation of traditional and landscape elements. Those are revisited and modified to meet customer technical requests for an economic feasibility: the architects choosed a moderate and compressed but articulated volume.

Well-established images and features recovered from a traditional background and orography are differently modified by new interpretations and the introduction that bring to a kind of uncertainty as an expression of social dynamics that mix the authority power with the democratic right to participate.

The area is a strategic site near the railway station and the historical center; it is characterized by an insignificant and deterioritalized urban frame. The project is a single building who stands by his own but in a volumetric and dimensional continuity with the surrounding.

Architects choosed the traditional typology of the *italian palazzo* as expression of high symbolic civic values, but the Italian renaissance four-side system breaks and distorts into a spiral shape to deform the static plan into a wrapping journey apparently without end. The volume is interrupted in a corner of the system as a ruin to allow the perception of what is kept inside; the inner square is discovered and it invokes the whole community participation. The main entry is placed in this fractured corner. On the other side the great volume is suspended over an horizontal cut that gives lightness and allowed the penetration, so that each side offers a different view of the building. This disarticulation suggests the perception of the four facades in a dynamic continuity, with the possibility of penetration through the interruptions.

A great podium imposes authority and gives a traditional and calm image as an acropolis building; at the same time the borders are withdraw to create new unexpected places and to avoid excessive and obsolete monumentality. A path is arranged in a succession of places to explain the volume articulation. The variety of those places is introduced by two stairs in the podium, the fast and the slow one, that generate a cross path through the building able to connect opposite sides of the city.

The surrounding peripheral area cannot define important volumetric relations among buildings so that the *piazza*, elected to represent the democratic community, is a void in the mass. Articulations and interruptions in the spiral avoid the perception of the *piazza* as a closed room: it is a dynamic space to be experienced step by step: it generates places ordered by an emismimetical law.

The inner court is the continuity of the exteriore space: a big and articulated stair evokes the origin of traditional orographic square placed in a slope. There are connections to all the stores and facilities. The space is organized in a multiplicity of levels and is regulated by the perimetrical structural figurative law translated from the Pieve S. Maria, a big church settled in the ancient center of the city. A big horizontal skylight make this place as an exterior court to give hospitality to

public life; sunlight is filtered by a concrete beam brise-soleil. The stair gives hospitality to a lot of different functions, including an auditorium and a little conference hall: it is a place of arrivals and departures, with an informative point, for exhibitions and divulgative area: it is an instrument of orientation in public life. The connective paths that leave from here are directed to the whole building through a linear distribution along the spiral with interruptions at the structural joints and a simple and rational vertical connection: the result is a tight volume. As for the interpretation of characteristic features of the place, the building interprets the relation with the landscape and the nature through a bio-ecological attention by some technical and projectual solutions to reach a good climate efficiency: good exposition, natural ventilation by the use of the underground basement to reproduce fresh air, the gathering or rainy waters, the passive use of solar energy by a south oriented double glass wall as a "solar machine".

Francesco Collotti and Giacomo Pirazzoli
From the unfinished war-machine to the "machine à vivre"
by Francesco Collotti and Giacomo Pirazzoli



Like in the stone of the Alps sunken battle-ships, just before WW1 the Austro-Hungarian empire built a fortress's crown on the southern border to prevent the former allied Italy invading Tyrol. Unfinished at the outbreak of the war, the Pozzacchio fort is one among the strong-point's system were since fifteen years we are attending at putting of fortified landscapes to work. Sequences of mountains, valleys and high tablelands measured and sighted via little monuments, reference points, old trenches's traces (following an ancient idea of architectural cultivation of the landscape, not far indeed from K.F. Schinkel's way TO GO ON WILDERNESS WITH ARCHITECTURE).

Starting as introduction to the museum-site by roofing the remains in the way of the archeologist far from the temptation to reconstruct all as if here nothing happened (1997-200), we tried to let the original artifacts live again as space-facts. Trying to educate the eyes of the Sunday's visitor, we protected the ruins of soldier's barracks with light wooden sheds on tight rusty steel legs. One of this realised sheds, the square-like shaped one, will repair an iron-and-concrete scale model of the whole fortress, able to show at the same time plan and cross section, EXPLAINING THE BORED AND MINED INTERIOR THAT THE WILD MOUNTAIN DOESN'T IMMEDIATELY DISCLOSE.

As second step (2005-2009), after the purchase by the local Municipality of the whole fortified place (suggested by us to put this place to its best use) we worked to let the in the body of the mountain's bored tunnelnet safe and accessible. On behalf of the Superintendence for monuments of the Provincia Autonoma di Trento (2005-2009)

interpreting the aerial photos shooten by the reconnaissance-aircrafts (1918) showing the fortress still on the stocks at the end of the war, we decided not to complete the site but to let its use reasonably safe, in the same way TO PUT ON THE STAGE THE NARRATION of its building and space development.

We reflect on the "physical source" together with the related "written source" (according to the symmetrical definition by archeologists), and the reference to the work on empty spaces carried on by Rachel Whiteread is fully natural. We focus a site specific working strategy, leaving aside both the "pure invention by the architect" (contribution to the dumbest and guilty destruction of the Italian landscape) and the equally painful "completes reconstruction" coming from a hyper-history forgetting about the contemporary (and in many cases arbitrary). Moreover in the developing program of the project we have suggested also an appropriate scientific committee that, in collaboration with MART (the Museum of Contemporary Art in Rovereto) will make of this exceptionally re-used landscape the ein-plein-air annex of the Museum for selected artists.

In the interior space, into the mined vaulted rooms, we're NOT going to rebuild wooden rooms AS they were, but exactly WHERE they were, by conceptualizing the materials; wood is re-placed by iron – grills for the floors, for a "transparent view" on the pre-existing traces; at the same time the rooms inside become "reverted show-cases" enlightened all along the perimetral interstice in order to let visible the digging. From that dark interior, by an iron stair precisely designed for the space of the sink that would have hosted the elevator - site specific like replacing the inner part of the apple to an apple which had it digged – you'll come up; there a footbridge-footprint of the connection upper corridors - between the never placed iron cupolas – will lead you to see again the stairs. The ancient fortress is a new "machine à vivre (le paysage)".

Laura Andreini - Archea
Theatre and Auditorium for the Maggio Musicale in Florence
by Laura Andreini

(page 42)



Florence vaunts a very long tradition of theatre and music, a tradition which is kept alive by continuous innovation, experimentation and adaptation of classical canons to contemporary moods and tastes, a kind of renaissance which is the distinctive character of the city. This is why, although the Maggio Fiorentino has seen many successful seasons and gone through periods of crisis as well, it has never disappointed the expectation of an enthusiastic and knowledgeable public which still lacks a true home for music, unlike Rome which has the new Santa Cecilia Auditorium and Milan which vaunts its new, renovated Scala theatre.

This is the scenario and premises for the design proposal of Studio Archea for the competition for the new theatre and auditorium for the Maggio Musicale in Florence, one of the projects that are partially financed by the funds dedicated to the celebration of the 150 years of the Unity of Italy, a commitment which has been accepted, beyond the results of the competition and the project, as a cultural contribution to the city which has an innate ability to combine tradition and innovation, modernity and classicism, a challenge accepted on a purely intellectual level, where the value of the work is related to its setting.

The site chosen by the Municipal Administration is, as such, a strategic space for the city, as it is located on the edge of the Cascine park, overlooking the alleys encircling the city. At the same time it is symbolic: not just a railway area in disuse, but one of the first railway areas in Italy, a technological primacy achieved by Florence in a period of particular interest in the history of all Europe.

Technological primacy, artistic primacy and innovation "animate" an architectural shell housing the heart of the Maggio theatre, structured as a very long harmonic wave, in a smooth and uninterrupted development, a kind of musical instrument half-way between a violin and an arrangement of several tailpipes whose soundboxes of different sizes make the exterior of the building remind of a musical instrument. A plastic continuum, which encloses the two theatres, but that is at the same time open to a perceptive multidirectional permeability, with prospects of both the city and the Arno.

No mere functional container, no ivory tower for specialists, but a place that is circumscribed yet heterodirectional, open to the universality of art and knowledge, music in a tangible form, barycentre articulated and connected by continuous relations, with the variegated edge of the urban tissue of the old town, with the natural and jagged one of the Cascine Park, and with the compact and well-defined one of the more recent urban fronts.

The space of the entire aggregate is held together by a large public pedestrian area, a kind of square dedicated to art and music, which is inhabited by sculptures dedicated to this theme, made especially for this site by Giuliano Vangi. A space which, apart from asserting a specific integrated architectural value by means of the shell of the building, thus defining its flows and hierarchies, becomes a stone garden, a point for watching and listening to music in the open.

Not an open, simply paved space, but an area where the visitor is guided on an architectural promenade around the theatre, along a path that varies in height, from street level in the area closest to Viale Fratelli Rosselli to the point near the two theatres which project on the square, where installations and constantly changing prospects seem to converge on the outdoor theatre with 2000 seats placed below the projecting part of the theatre, intended for the staging of theatre and symphonic events in the warm season. As a space for relations, open to the city, the pedestrian area is completely open and accessible both from the site nearest the Cascine Park, thanks to a slab crossing the Macinante canal by the foyer on which the two theatres pivot, and from the north, on the rear side of the theatre by the service entrances, whose design makes it appear as a second main facade, as it is this side which is nearest the recent urban building tissue and the subway station.

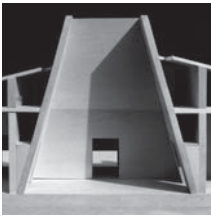
The plastic shell, characterized by the soft accents and nuances provided by a carefully studied exterior in earthenware glazed in shifting colours ranging from white to green, houses the lyric theatre seating 2000, completely faced in wood, the auditorium seating 1000, which also vaunts a wooden interior, and which may be used as foyer. The design makes it one of the few examples in Europe of such a complex functional machine organized within one single architectural complex, designed as a unitary structure.

The entire volume continues in an elongated arrangement towards the southern side of the old Leopolda station, enclosing it and becoming a part of this structure, now an exhibition centre, at the same time respecting the unique and characteristic traits as a typical neoclassical building from the Lorraine period. This functional axis, which projects towards Viale Fratelli Rosselli, hosts both administrative premises connected to the theatre and the auditorium, and the shops featured by the Preliminary Project, serving both as a distributive element for the public pedestrian area and the covered parking area, and as architectural landmark, projected towards the old town. The presence, inside this building, of shops, cafes and bars as well as leisure activities, in fact represents a symbolic link to the city, a hinge where the different activities meet, to be shifted both towards the pedestrian areas and towards those dedicated to music and entertainment. This functional element represents the connection between the exclusive nature

of the theatre and the concert hall and the less demanding activities of amusement and shopping, acting as an invitation to stroll through the sequence of different areas, gradually exploring an itinerary which ideally leads to the large covered spaces consecrated to music and theatre. An itinerary which may enable Florence to re-appropriate the universality of music and the natural beauty of the vegetation and colours of the Cascine gardens, in which context the music park was to play an essential role.

Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola
The last "home" by Alberto Pireddu

(page 48)



lose any individual pattern: the marks of the age, the sex identity, the character, all is cancelled and everything seems abstract, while the individuality fades away in front of the universe where the human being feels bewildered in front of the absolute.

Michelangelo tackles the theme of the death dramatically and in the same time sublime obtaining, as remarked by Arnold Hauser: "the transition from the masterpiece to the captured confession, a peculiar vision of the interregnum of the spirit where the aesthetic domain borders with the metaphysics and the expression swinging between the sensible and the oversensible appears to get free through the spirit. At the end what is created approaches the shapeless and distressed nothing."

It is a very subtle theme in front of which the refusal of Loos to speak with the architecture is compelled to surrender as, at the end, he is persuaded that it is possible to contrive virtual spaces only if they are depending on deceptive functions or to hint to that "poetic dwelling" so beloved by Friedrich Holderlin.

"If in a wood we find a grave six feet long and three feet large and one side shaped as a pyramid trunk suddenly we get serious as we feel: here somebody is buried. This is architecture." The project of Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola for the "Aula del commiato", crematorium hall at Monumental Cemetery in Verona starts exactly from the effort to fix in concretes of the architecture the instant when the soul appears willing to resist while the body fades away.

The space of the terrestrial extinction declines the formal archetype of the pyramidal trunk always associated with the illusion of a life beyond the death.

It is a universal attitude that compensates the sad rite of the farewell ceremony as, according a young Rilke remark while visiting Florence: "the essential is to see all within the life conferring dignity to any element, also the mysticism, also to the death."

The site of the project is a small building, partly dismantled and wrecked placed between the northern wall of the church of the Monumental Cemetery and the Field of the Evangelians, enough at the point where the compositive harmony and the majesty of the Barbiere's construction suddenly relent, generating spaces that never have been able to acquire stable shapes and remained unaccomplished seemingly waiting for a new order. The project accepts what was already existing and builds up inward and artificial wreckage that establishes between them a precise dialectic in the plan as well in the section.

The existing space is subdivided in three parts according to an internal hierarchy; at the center l' "Aula", the hall flanked by the small room, la "piccola stanza" suited as the place of the last farewell for ceremonies celebrated somewhere else and the ashes room, la "stanza delle ceneri".

The three rooms form an ideal "mourning stage" that lives along with the "Theatre of the world", "both spaces of that drama that the human being performs the last act". Four doors along the walls of the pyramid connect each other while a fifth door in the backstage wall introduces the invisible behind the scene where materially the cremation l'yturgy is consumed.

In front of the building there is the farewell garden, "Il giardino del commiato" limited by the external wall of the Monumental Cemetery and by a portico that expand the internal space of the chapels and receive in the eastern side the place of memory with the setting of the small stones to which the chstian pity commit the memory of the names of the defuncts.

Above the portico the new facade is conceived like a fragment, an accomplished pattern that narates the impossibility of establishing a relation with the extraordinary scene of the church of the Monumental Cemetery, not only but also with the short human life: the profile designed as a cabin of the preexisting building is emptied so that the pyramid, encapsuled between the walls by which she is surrounded, confined with the emptiness of the sky.

Infact it is with the sky that the farewell hall endeavours to have a dialog in the effort to relinquish to the rite it's meaning and the unquestionable dignity. A zenithal light descends on the walls of the trunked pyramid, until she reaches the floor.

The light varies upon the hour and the season, marks the passing of the time, and

contemporary, as it happens to every zenithal light, seems independent from it. The space is troubled by the contrast between that distant and bright blue and the surrounding shadow. In the eastern small room, the morning glimmer get reflexed on a water surface set on the place where originally there was the entrance. The aim is that to dissipate the shadows, while in the ashes room at the west side, the light break in upon the only furniture (a stone block in the centre of the room on which the urn with the ashes will be laid) from a unique opening trough which it is possible to stare the void openings of the neoclassical cemetery. The quiet brightness of the spaces underlines the wish of silence that inspires this project where "those who speak" are the few elements before described. As it is in the silence that always "dies the lone harping of the restless soul".

Translation by Bruno Gerolmetto

Alberto Campo Baeza
The Light and the Matter by Michelangelo Pivetta

(page 54)



Impluvium of light

In the undefined outskirts of Granada, the central offices of the Caja General, the most significant bank of the city, has been built. A great semi-cubical volume serves as a reference to tense this new part of the city. In order to resolve the slope of the site and the ground floor level, a great base is created between the two highways that border the site upon which the cubic piece sits. In this podium, parking and future additions are resolved. The emerging, stereotomic, cubic box, is built of a reinforced concrete grid 3 x 3 x 3 meters, which serves as a mechanism to collect light, the central theme of this architecture. The two southern

facades function as a "brise-soleil," finely shading the potent light, and providing illumination to the areas of open offices. The two northern facades, giving onto the individual offices, receive the homogeneous and continuous light characteristic of this orientation, and are enclosed by stone and glass in horizontal bands. The central interior courtyard, a true "impluvium" of light, "gathers the solid southern light from the skylights and, reflected by the alabaster parameters, augments the illumination of the open offices. Functionally the building has a great capacity, flexibility, and simplicity.

Simply, it is a stereotomic, containing, stone and concrete box, that traps sunlight in its interior to serve a tectonic, contained, box enclosed in an efficient "impluvium of light." A diagonal space crossed by a diagonal light.

Stereotomic and Tectonic are terms used here in the sense used by Kenneth Frampton. Container and Contained are terms used here in the sense used by Hans Sedlmayr

¹ the uncovered portion in the center of the atrium of a Roman house, where the rainwater enters.

Alberto Campo Baeza

The first creature of God was the light.

(F. Bacon)

A stereotomic volume clearly dipped in the luminous sky of Andalusia, placed on a podium to surpass the confused city development of Granada stands out the limits of the city and beyond its river.

The Caja General is introduced like a contemporary temple to the human civilization, where the man and its work are in the center of everything but always under the inflexible influence of the essential natural elements: the light and the matter. The sage Baeza's vision, fruit of a long research in the relationship within between these elements and remarkable previous exercises on smaller scale buildings, in the Caja General de Ahorros finds confirmation and extraordinary new power.

Velasquez and Goya in the painting, Almendros and Eric in the cinema, seem to be only the premonition stars of the Spanish artistic and cultural experience in surveying the light volumetric condition as peculiar identity, thematic condition in architecture today, also through the Campo Baeza's work, powerfully Iberian. The light is material out of the plan, no form can be conceived without thinking about the dramatic effects that it has on everything that encloses to us; for this forms and materials the sage use in their ability to reflect or to absorb the consequences, becomes man composition theme.

This consideration, in a first and fast observation, seems to put other considerations in second plane about typologic - composing order, but the development of this relationship between surfaces/materials and they exposure never prevail over the clever taste for the reference and the abstractions expressing enunciated between the lines of a text only at the appearance simple and immediate.

This makes the Madrilén architect the exact contrary of the refined minimalist, as he was many times defined; essentially is ne minimalism but clarity of attempts, simplicity in the detection of on the contrary complex ideas.

Thus the volume of the Caja General recalls in own measures without misunderstandings the Palace of Carl V in the Alhambra, the section is the result of the constant evolution of the hypotheses already expressed in Turégano House, the perfect geometric constructions and their variations in the plans and fronts are a conscious

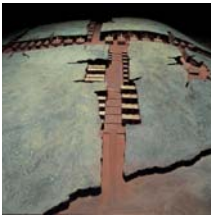
looking towards Terragni and Libera, without that never will be proposed with the attempt of the simple sharing but with that one in a marked manner propulsive of constant innovation. The parallelepipedon inside is emptied out, leaving to perceive own real function of machine for the caption, deflection and regeneration of the light; every single element of the composition fold, in this bowels hollow, for this purpose without never grant to formalisms or linguistic deflections; on the contrary everything appears intentionally elegantly ieratic and defined. The materials, from the concrete to the precious alabaster are worked with the same precision also beyond their function: vestments, closings, structures or details. So the light is important that during the day it permeates from the simple skylights placed inside of the cover structure, so articulated but not uselessly complex the way in which this light is conveyed, molding on, hindering and reflecting in its distance inside of the building immense hidden section that nothing has intentionally monumental but only for its own dimensions. In the evening, the illuminated alabaster walls leave to catch a glimpse the movement of the persons as subjects of the great *Comedia* of the job of which this building is however the scene, as well as the stone villages and Palaces were the scene for the *costumbristas* and their extraordinary characters.

Arnaldo Pomodoro

In the earth's metallic gash

1973, project for the cemetery in Urbino by Fabio Fabbrizzi

(page 62)



Talking about a cemetery means talking about death, and in our era, it's not easy to talk about death. We are living in a transient condition, born of a legacy that is difficult to dilute, with the reassuring view of a death that purifies human miseries crossed with a quickly spreading sense of anesthetization, pervading everything that has to do with it, reducing it into something that is no longer a social matter. It becomes an extremely private moment that is, most markedly, negatively lacking in its sense of recognition.

Perhaps the only sentiment that our era manages to have in regards to death means erasing all signs of it, though ultimately believing that it has a bequest for the living, whatever it is, giving it to the (though increasingly feeble) idea of it some kind of world view. Even in its seeming absence, the universality inherent in the idea of death makes it a topic open to interpretation, open to bearing positions that may differ greatly, in which, however, the idea of nature always finds its place as a priority corollary. Talking about nature is likewise a rather complex undertaking, all the more so when nature becomes human-influenced, serving as a basis for the possibility of architecture. The idea of an architecture dedicated to death to be built in nature is the embodiment of themes that are powerfully interpreted in Arnaldo Pomodoro's design for the expansion of the Cemetery of Urbino, which was unfortunately never built. The project was the winner of a competition in 1973 with architects Carlo Trevisi, Lorenzino Cremonini, Marco Rossi, Tullio Zini and the psychologist Paolo Bonauro. Its motto was "L'interiorità [innerness]."

The place was assigned by Giancarlo De Carlo's Master Plan in 1964, a spherical hill attached to the existing 19th-century cemetery and near the Mausoleum of the Duchi da Montefeltro, or the church of San Bernardino, built by Francesco di Giorgio on the soft hills around Urbino. This hill that Pomodoro never built he envisioned furrowed by the oscillating mark of a vaguely cross-shaped fissure. It is like a fault line that leaves the hill's natural roundness unscathed and discovers in the depths of its edges the vibrant presence of the earth's rises mounds, which become the homes of burials and tombs.

The power of Pomodoro's design is in the shift of his defining sculptural dynamics from the scale of the object to that of the land. He envisioned a fracture, a subtraction of material, in keeping with the long-standing habit of artists to cut into absolute surfaces, recognizable shapes and sure volumes to make new constellations of secondary forms, ordered following the movements and lines of possible subsequent layers, fossilizing the variable vibrations of internal dynamic flows. Within this tension, its forms simultaneously take on opposite undertones, oscillating between being skin and structure, flesh and vertebra, mass and section.

The concept of this cemetery also exists in this delicate ambiguity, which raised quite a controversy in its day. It goes without saying, but it was a fierce, long debate, and this project would drag on until our times, making the loss suffered from the choice to not build it all the more horrible and never more painful and relevant than it is now.

Thirty years after the fact, reading the salient points of this debate, once the remnants of comments from a reactionary, provincial culture are put aside, the heart of the arguments can be quickly pared down to a few main lines of thought. These can be summed up in the clear dialectic between the positions of Giulio Carlo Argan and Rosario Assunto, as the top representatives of two opposite positions, though both shared respect for artistic intuition.

Argan' clearly emphasized the relationship that the forms suggested by Pomodoro would create with the landscape. This form was well understood for its architectural rather than sculptural value, able to be brought into accord with the surrounding nature as well as with the human scale of the site. In his defense, he understood

it was the creation of a space poetically dedicated to death and its idea, resolving its mystery by identifying human beings with nature. Pomodoro's project is not an impulse or instinct. It is artistic writing, starting from the place as itself and arriving at something more than a mere sign, a complex spatial trajectory, as *true* as it is melancholy, as Argan said, like a Leopardi poem.

This melancholy mixture between human beings, our fate, the meaning of nature and that of the landscape, leads to a vision of a secular religiosity, which, through the work, makes manifest the continuous regeneration of life, with Mother Earth breaking open and bringing back to light an everyday view of death. His is a unified view in which the deceased are no longer laid in differentiated, personalized spaces like a mirror of life and its social classes. Instead, they all become equal before an equal mystery.

Assunto's arguments are not in opposition to these opinions, but rather cross them, as he attributes the human-influences nature of Pomodoro's project to a general, unspecified value, due mainly to the lack of trees as elements of identity. Therefore, we find a dialogue with nature that is absolutely not conceptual, rather with "that" nature which perhaps comes more out of a teleological, rather than ontological, view.

In addition to this aesthetic thought, Assunto also commented on the ethical meaning that this space suggests in relationship to death and its rituals. He counters Argan's view, populated with a universal collectivity, with a principle of singularity, which, instead of a place of collective memory, claims one made of individuals. This memory is connected to people for whom, in their very humanity, it manages to lay a claim and remember their infinite "eachness". These ideas are joined by a shared underlying feeling that came out of the perceived inability to classify the work at the time. This project could not fit properly within the idea of Land Art, nor be completely understood as simultaneous sculpture and architecture. Perhaps because the recurrent fallacy of the view of the enveloping space had not yet been attenuated and that of the structuring space was still too recent, the project for Urbino was not fully understood in its full innovative scope. The project did more than suggest a new type of cemetery architecture, it also prefigured a new compositional approach.

The ambiguity captured in the twists of debate of the time found no solution in the classification of the phenomenon. In our times, talking about the hybridization of architecture, art and landscape seems like a given. Yet at the tail end of the 70s' when the real debate and conflict was less about the form and more about the ideologies they conveyed, this crossing of meanings was very difficult to understand. Now our cultural currency is fueled by categories such as the ambiguous, the fragment and the deconstructed, in which there no longer seem to be opposing world views set against each other, not even for the concept of death. The many complex philosophical systems that are currently in operation coexist in a way that no longer surprises anyone.

Pomodoro had the insight to put forward his view of this coexistence. He used a topographical approach to the project, capturing what currently happens with much more nonchalance and more support from architectural experts than it did then, supporting the idea that architecture and landscape can contain one another. Through a conscious alteration of the usual relationship between figure/background between the building and the site with the design synthesis meaning that there are no longer the form and the place as entities distinct from one another. Though their relationship may be one of a perfectly successful dialogue, it is a third entity that goes beyond them by uniting them. In essence, the involvement of architecture with the place's physically, initiating its transformation through the earth, is defined through a kind of process of removal. It is as if from a single mass, sections of volumes were removed that were linked all together. This is no longer done solely through the usual operations of building space, but now through excavations, containments, banks and incisions that furrow the land with wrinkles and fissures and impress forms and figures whose geometric simulations are both best captured and best controlled only through the use of the section.

Looking at the iron reflections and the rough and rusted colors of the project's beautiful scale model in patinated bronze, on permanent display in the renovated industrial spaces of the new location of the Fondazione Arnaldo Pomodoro in Milan, this deliberate power of the work in cross-section can be appreciated in its full expressive scope and with an intensity that can surely not be captured from drawings and photo insertions. The hill is both a composition and a molded sculpture. In the design created, it corresponds both to criteria of architectural science and artistic inspiration, as if the form were at once composed of self-standing parts and dissolved into the landscape.

Leonardo Benevolo¹ considers this multiplicity, whose different senses seem to mark the many tones of this work by Pomodoro, less the result of a possible underlying view of religiosity and more of an interdisciplinary action of different roles that converge in it, as a complex, perfectible phenomena. It is perfectible like any work that is still left in suspension, never having been built. Yet, with the hindsight of the many years since it was designed, perhaps even more than in the past, it serves to point the way to a contemporary path of memory between opposite poles. Even in the lack of these opposites, it can identify the archaic meaning of rooting a form to a place. In this multiple vision of complexity, this work is able to reveal in its outlined forms the clear possibility of a world reconciled with its many ideologies. This is a world in which it no longer matters if opposites come against one another or cancel each other out, a world in which the metaphor of an incision in this land, open to take as well as to give, helps us understand and accept the finitization of the infinite, our infinite finiteness.

The author would like to thank Lorenzo Respi of the Fondazione Arnaldo Pomodoro and Bitta Leonetti of the Studio Arnaldo Pomodoro for having generously made the material available needed to write this article.

Traslation by Miriam Hurley

Reference bibliography

Argan G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.

Assunto A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977.

Benevolo L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.

Leonetti F., edited by, *Il cimitero sepolto*, Feltrinelli, Milan, 1982.

Vettesse A., Verzotti G., *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La collezione permanente*, Skira, Milan, 2007.

Zevi B., *Al cimitero c'è un'assemblea*, in: "L'Espresso", 27/2/1977.,

¹ See: Argan G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.

² See: Assunto A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977

³ See: Benevolo L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.

Hadrian's Secret

Luigi Moretti and the negative space by Valentina Ricciuti

(page 84)



Who really knew him, his temperament and his moral outlook, claim that his insistent use of the curve reveals traces of his great enthusiasm for the majesty of Roman statuary, some extremely beautiful examples of which were kept in his Via Panisperna studio in Rome. The editorial style of "Spazio" left no doubt as to his multiform and intrinsically pluralistic personality, his tendency to cross boundaries, his inclination towards what Francesco Moschini would later define as the "intersecting gaze" across disciplines, and in the pages of "Spazio" Moretti certainly did not fail to underline, explicitly and insistently, the classicism of his own architecture, to which history seems to have constantly applied signs of its iconic simulacrum, of that still-evolving system of definitive values that are always contemporary. For this reason, looking back over the evolution of Luigi Moretti's professional work and research it is hard not to recall certain alchemic transmutations of medieval architecture: the transition from the Gothic building to that of the Renaissance; the transfiguration of an architecture of slender, pointed structures to one formed of clean-cut cavities; the unexpected "efflorescence" of the column, which ceases to expand radically and, instead, steps to one side, incorporating generous niches, in plans now outlining a fully sixteenth-century space, arriving at those forms in which Bramante, in his first designs for St Peter's, found, "the most beautiful ornament for round and domed cavities, held together by and extending in every direction through semi-circular niches". Turning back to Moretti, we need only consider the relationship between the works produced before the Second World War and those produced afterwards: whilst betraying his propensity to make use of certain rather acrobatic "corrections of aim" – at times imposed on the projects by the circumstances, by situations that some historians, often with ill-concealed hostility towards the architect, have defined as "condescending" – the comparison of his pre- and post-war work seems to reveal, with convincing clarity, a continual and uninterrupted evolution in his style, merit of a research that is complex, interdisciplinary and multiform, albeit permeated with recurring, insistent motifs, with a coherent and strongly personal signature style. This can be seen in the comparison of the G.I.L. building in Trastevere (a very Sol LeWittian grid – *ante litteram*) and the mushroom-like silhouettes of the Pignatelli villas at Santa Marinella or the "apparition" of objects on the roof of the apartment building in the Monteverde district that are "poetical reactions" recalling Le Corbusier. But also in the relationship between his Roman and his Milanese work in the post-war years – work which exhibits an extraordinarily assured sense of being rooted in its context, something that few other architects have known how to contribute to places through their projects – as for example in Via Condotti in Milan, where the buildings evoke a Savinian "recaptiveness" to the city or the picturesque verbal incursions of Gadda, hovering between reason and sentiment. Nevertheless, like any system determined by the energies and the form of its own elements, the homogeneous flow of which gives it its character and at the same time holds the secret to it, the plastic language of Luigi Moretti has its own coordinating logic, sustained by deep roots, woven through with well-grounded reflections, which each piece of architecture appropriates for itself and in which there lies its "wing consciousness". This can be seen in the transitions between the plastic nuclei of the apartment building in Via Jemmer, in which the temporality of the forms of Borromini's architectural resurfaces, the dissemination of signs and of coagulated zones on the aligid outlines of his "angels over Rome", but also the constellation of forms emerging from a Caravaggesque ground of compact material, the eloquent silence of which makes one think of absence as a "possible construction" of space. So Moretti's architecture, in its relationship with the city, often finds itself in the intrinsically contradictory situation of having to produce, with the urban space on which it acts, a unitary whole, whilst it is, in itself, already a whole. In Rome he perceives the theme of the cross-section as, in Franco Purini's words, a "[re]construction of the ruin",

transferring this into the many realities that his shrewd professionalism allows him to address, like the Milanese reality, from which, however, he incorporates the characteristics of an essentiality of form and geometrical refinement. Like figurative outlines of the image of the building, where each break in the line is justified only by the extent to which it helps intensify an impression, his cross-sections advance or retreat in space according to the movements of the concavity, tracing trajectories of tension so that the eye is allowed to double back on itself constantly. Accepting the realities of history as a Canadian footprint which must be followed, for Moretti the cross-section still represents a condition of space in the negative, which acquires the characteristics of a figure thanks to the asymmetry and the complexity of its own perimeter form. One of the most effective of Moretti's uses of perspective in demonstrating the aesthetic potential of the concave form is probably the Gracile apartment building in Rome's Parioli district; this thanks to the unresolved ambiguity with which the interface of the architectonic cleft greets the eye, dragging the façade's great fissure into the building's interior and presenting an architectonic organism that fakes its own centrality without actually attaining it. Here, in fact, it is hard to establish whether the contraction of the space evoked by the powerful concavity of the vertical cross-section is a result of the thrust of the body of the building surrounding it or of the presence of the void that this creates, pushing the eye vertiginously upwards and revealing, in an obviously Piranesian manner, an unusual repertoire of stairs, balconies and passageways. However, it is worth noting that, perhaps in the name of an obstinate *concordantia oppositorum* on the part of the architect, there are also works in which the surfaces and the pointed supports that articulate the spaces contrast with the dominating characteristic of the concave forms. In fact these internal organs of the building almost always have a material consistency and dimension of their own, claiming an unmistakably positive function, and they reinforce the legitimate desire to appropriate the space on the part of its users. It is above all the projects realised for the Fascist regime that point to this direction in Luigi Moretti's work, like the Casa delle Armi in the Foro Italico in which it is the study of the physical perimeters and the imposition of certain "emotive circumstances" to have suggested the most appropriate configurations of the spaces, or the use of materials that are ostentatiously theatrical, albeit exalted by the alchemic plasticity that the master-architect gives them. It is in precisely this duality of intent – the works of Moretti suspended between the perspectival power of classicism and the contracted anti-perspective of the second half of the twentieth century, fusing the elements of the two – that we can see the results of his study of Borromini's spaces, of the non-objective "values" of moldings, of discontinuities and of sequences of forms, of the possibility of "transfiguring" the elements of architecture. This is made clear by the appearance, in 1952, in the pages of "Spazio", of the images of models of classical constructions along with diagrams illustrating the tension and reciprocal equilibrium of their forms. A classification of negative spaces presented as the representation of the internal images of the constructions, obtained by considering the infinite number of possible cross-sections, called on to represent that cosmic state of apparent calm between forces governed by obscure and powerful dynamics to which perhaps only the interior of the Pantheon truly testifies, being the only space ever constructed in which the vertical tension that draws the gaze up towards the summit of the cupola is perfectly balanced by the radial and centrifugal expansion of the horizontal perception; the only interior whose concave form in yielding to its own expansion, reacts by enclosing the space and compressing it on all sides. From the lesson drawn from Hadrian's building, Moretti learnt the secret of the concavity – its natural tendency to yield to the force that it generates itself, and the tendency to dilate according to the scale and the narrowness of the elements that circumscribe it. Whilst, in contrast, from the geometrics of Rationalism he learnt that the antagonistic play between force and counterforce creates an approximate neutrality if the space is delineated by planes or straight lines, or, if one prefers, if a cubical space expands outwards from its own centre, although is does so much less peremptorily than a cylindrical space. This is perhaps the reason why, as architectonic counterparts of the men who inhabit them, his often markedly concave cross-sections act as though the architect exerts his power there, as though they had acquired their passive form by yielding to an invading possessor.

A section on time

Pasquale Poccianti and the Leopoldino aqueduct of Livorno by Silvia Catarsi

(page 100)



"Nothing is more seducing - and nothing in some cases, is more reasonable - than showing the shapes submitted to an internal logic which keeps them well organized". It is perhaps on the basis of a similar intuition that around 1830, the Architect Pasquale Poccianti decides to complete the facade of the Cisternone in Livorno with a sectioned vault. Actually this study had been undertaken by the author some years before, when he starts projecting the vast aqueduct, of which the big reservoir or Cisternone is undoubtedly the most representative element. Inspired by the method elaborated by the French architect J. L. N. Durand, Poccianti manages to merge hydraulic devices and architecture into a unique shape.

According to this system, experimented during the

courses of the Ecole Polytechnique in Paris, the vitruvian scheme analyzed from a scientific point of view, will bring architecture toward a rationalistic evolution. Just for these reasons the Leopoldino aqueduct can be considered as a clear symbol of the modernist culture in the Granducate Tuscany. The project is composed of several "casotti", "purgatori", viaducts, reservoirs and fountains located along a distance of 18 km in the Livorno territory.

All the structures, even the most complex ones, are characterized by a simple geometric shape. From this point of view, the relationship between shape and function is clarified by the author himself in the description of the big reservoir: "...la forma di una croce troncata parte anteriore della quale servirà ad uso di cisterna, la posteriore da Purgatori";³ as well as in the note describing the Plan di Rota reservoir "... la sua figura è quella di un parallelogrammo rettangolo dai cui lati minori sporgono due emicicli, le sommità delle quali sono congiunte al canale. Dalla prima di esse passa l'acqua del condotto per depurarsi, e ne risorte dalla seconda chiarificata che sia per seguitare il suo corso".³

Anyway, Poccianti will be able to achieve a higher level of composition skill only afterwards, thanks to the practice made on construction sites. During this phase, the plan is subjected to several modifications, which surely contribute to unexpectedly enrich the semantic and symbolic value of the whole work.⁴ In connection with this, the style will be obtained by looking at the experimentation on composition carried out by the architects belonging to the French enlightenment movement, such as Ledoux and Boullée. During the construction of the small reservoir located in the city, the ratio between dimensions as reported in the initial project will be subsequently changed: the solid basement is excessively high in respect of the low colonnade loggia positioned above it.⁵ Whereas, in the reprocessing of the Cister-none's facade, the enhanced dimensions of the hemispheric vault contrast with the traditional measures of the facade. In this last case, the impression of "unfinished work" evoked by the hemisphere positioned on the attic of the building, clashes against the antithetical idea of Albertian completeness. The image of the sectioned vault shows the symbolic role played by the shapes in this type of structures, where the shadows often guide selectively the attention of the observer.

For example, the light, which normally is supposed to come from above,⁶ in this case looks like coming from below; in fact, the colonnaded basement appears lighted, whereas the semi-vault crowing the building remains obscured by its own shadow. Actually, light modulation technique is a valid resource even for interior modelling. For example, in the environments of the reservoirs, the wide water surface reflecting the ceiling's vaults tends to amplify the room depth, creating a sort of fourth dimension. At the same time, in the "thermic chambers",⁷ characterized by the presence of the external part of the ceiling's caps, the light softens the contour of the stereo-metric domes, almost evoking a lunar landscape. Along a sloping trail, water runs inside canals built underground or lifted upon trenches and arches, finding on its way structures and devices intended to purify and limit its flow. These fragmentary presences, leaving in perfect harmony with the environments they are located in, testify the natural uniformity of the entire work. In the countryside, solid watercourses alternate with small constructions "casotti", whose simple volume helps the dialogue with the natural environment.⁹

In proximity of the urban areas, the buildings used as water reservoirs, interpret the landscape modification. The small reservoir in the city, last element in Poccianti's aqueduct,¹⁰ is clearly affected by the surrounding urban context; with a loggia occupying its facade, it is an evident reference to the traditional aspects of residential housing. At the same time, the big reservoir, located outside the old Livorno city walls, appears like a "ruin" in the discontinuous landscape of the 19th century suburbs. Here, in fact, the unfinished cupola suggests the image of a ruin, expressing the fascination of ongoing transformation.

The evocative strength of this building, as well as of the others located along the aqueduct trail, act as a useful visual reference point, favouring the orientation on the territory. The landscape finds its completion with memory, temporal layers which open infinite perspectives; like the sectioned vault whose cut metaphorically reveals the deep stratigraphy of architecture "body" in the richness of its meaning.

¹ H. Focillon, *La vita delle forme*, ed. Einaudi, 2002, p. 15.

² Report accompanying the project given by Poccianti to Deputazione degli Acquedotti il 30 Aprile 1827, in L. Arnighi, *L'acquedotto di Colognate (1792-1868). La storia, la memoria, i documenti di un'architettura*, cura editoriale Ufficio Pubblicazioni del Comune di Livorno, 1992, pp. 70-72.

³ Ibid.

⁴ Critics suppose that the architect Giovanni Antolini may have been involved in the idea of the symbolic sectioned vault. On the other hand, the professor of Bologna University was more inclined to experimentation than Poccianti who, instead, used to have amore practical and approach, as most of his works demonstrate. AA.VV., *Pasquale Poccianti Architetto, 1774-1858*, Ed. Centro Di, 1974, pp. 39-49.

⁵ E. Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Ed. Einaudi, 1991, p.143

⁶ According to some scientific publications our visual apparatus gives for granted that the comes from above. M. Baxandall, *Ombra e lumi*, Ed. Einaudi, 2003, p. 49.

⁷ Term used by Matteoni to indicate the double covering of the reservoirs, used to isolate the water from the external heat. D. Matteoni, *Pasquale Poccianti e la "Gran Cisterna" di Livorno*, Silvana Editoriale, Livorno, 2001, pp.119-120.

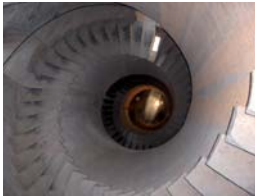
⁸ In the original version of the project the caps where supposed not to be seen.

⁹ This practice was frequently adopted in the landscape planning

¹⁰ The fountains projected by Poccianti will never be realized

The Empty discloses design by Barbara Aterini

(page 110)



The brick building of Saint Martin bell tower is based over outstanding constituent- geometric matrices which reveal a very high value Renaissance architecture.

An unknown internal structure is carved by magnificent screw that works as self load-bearing flight that leads into the bell room. This architectural invention joints extraordinary geometric complexity with ingenious technological structural

knowledge as well as a brave reuse of the Classic-Roman *ars aedificatoria* shapes. Our research has widely proved that even if the external facade as the internal part seem two different architectural entities, they are tightly correlate. The outside monolithic clashes with encircling inner space. What has suggested the project idea that carves the empty space? In the early Rome XVI century, famous and admired, we find the Traiano's Column wraps with a cartouche running around for one hundred Roman feet high. The empty stairwell materializes the Column's shaft with his architectural order and dimensions.

In the early XVI century the Neoplatonic school receives new vigour by Marsilio Ficino's writings and it becomes instructive gymnasium and place where artists are use to discussing over the meaning of work of art and its evocative power. Among the more famous representatives of this way of thinking we find Michelangelo Buonarroti who supports the existence of innate and ingrained idea as essence inside things. Michelangelo is use to explaining his sculpting by process of taking surplus away, aiming to free the mould that has own life inside of marble block as the same time soul inside the human body. In the same years Michelangelo was in Pietrasanta with Donato Benti¹ his collaborator, to whom has up to day been ascribed the project of the bell tower, but after our studies we believe acceptably that idea was conceived by Michelangelo's sculptural genius. He would have used the Traiano's Column, well known, in a fascinating spatial distribution where positive becomes negative that is the Column, tangible object, that is represented here by the empty stairwell. The bell tower with a square plan is 36 metres high. It present itself as autonomous building which extrados is not finished and it shows a missing marble facing. Inside, contrary to all expectations, shows a singular spiral staircase carved in the masonry wall. This kind of staircase goes over to the usual trillith setting by a boss produced by bricks set in a particular way, on which the stairs are rested, obtaining a self load-bearing flight winds around a circular hole named *central eye*. We have studied carefully this architecture, through vertical sections perpendicular to reference plane and passing through the tower axis. Making these theoretical sections according to projective geometry principles, the whole helicoidal surface has been surveyed. The geometrical survey has been drawn by the principles of Parallel Perspective² chosen to design the object in plan and section and at the same time tridimensionally.

The surface curvature come out from section is a particular surface formed by the staircase covering that climbs along helicoidal trajectory and it named closed straight ringed helicoid. This surface is generated by a circumference that runs in helicoidal path around axis towards a finite point. The closed straight ringed helicoid edges are two helixes (upper and lower) keeping constant distance. Infact, supposing that the stairwell profile were like a ionic shaft one, if we figure to carve a winding helical groove around central axis in the whole thickness, this groove will be generated by overlapping of bricks planes, and it will assume different sections that changes with the inner diameter belongs to directrix circumferences perpendicular to bell tower axis. This structural characteristic needs to keep constant the helical staircase pitch. The horizontal sections belongs to different elevations show that the staircase winding itself moulds an eye axis like a column shaft, in other words the tower has an entasis delineating a taper shape.

Comparing the tower with the Renaissance age measures we have found the Roman span matches precisely with its dimensions plan and facade. By this way we have also found an own axis³ in the plan according with building yard. Geometric-dimensional analysis have revealed the proportional key of the bell tower. We can assert that helicoidal staircase winds around ideal building axis, here replaced by empty carrying out a grandiose negative sculpture with spiral volume.⁴

Further observations show that the square plan diagonals⁵ are orientated towards cardinal points. The superimposition of bell tower images with Traiano's Column one have demonstrated precise coincidences into proportional ratios underlining also how works stopped suddenly with the Benti's death. Infact if we add two stair turns⁶ from the bell cell, we reach 185 stairs like into Traiano's Column.

Who is that architect who may think to treat with the architecture like a sculptor deals his marble block? It's clear that person feels to exist an inner living idea in each marble block according to Neoplatonic principles discussed widely among Renaissance artists.

As highs, diameters, reference patterns, proportions, all of them agree with genius mind whether not Michelangelo who else? A genius thinking like a sculptor dealing the space to preserve the project idea intact. The whole structure hides an architectural organization related by project idea who makes this bricks handmade a work of art.

Traslation by Enrico Venturini

¹ Donato Benti, (Florence 1470-1537).

² See Barbara Aterini, *La Prospettiva Parallela*, Alinea, Florence, 1995.

³ Identification and aggregation of the square areas that set a control geometric protocol during the project and building yard fase see Cecilia M.R. Luschi, *Il canone architettonico e la sua aggregazione*, in Bini M., Luschi C.M.R., Bacci A., *Il Castello di Prato. Strategie per un insediamento medioevale*, pp. 36-48, Alinea, Florence, 2005.

⁴ See Degree Thesis of Enrico Venturini titled *La scala a chiocciola del campanile del Duomo di San Martino ai Pietrasanta-Lucca*, discuss on 6th april 2009 with full marks and honours and dignity to be issue, supervisors prof. Barbara Aterini e prof. Gabriele Morolli, topographic relieves by arch. Mauro Giannini di Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università degli studi di Firenze.

⁵ See Cecilia M.R. Luschi, *La relazione tra teoria e pratica nell'architettura federiciana*, op. cit. pp. 35-36

⁶ A stair turns equivalent to 36 stairs.

"A look at what it is"

In the space of the section by Elisabetta Agostini

(page 116)



"My world starts with things; and so even the smallest of men is already terribly big in it, almost excessive".
(R. M. Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*)
The peremptory form of the city - the architectural artifact par excellence and accomplished expression of the alchemical reason of the locus -, whether risen from the transcription of an abstract oriented geometry or from the deep adhesion to a conformity with Nature, testifies a constant and habitual recognition of the distance, intense act of determination of the appropriate measure. In the harmonic chain of rooms that all along the Italian territory follow one another to open and close shots to landscapes, or, according to a duplicity of looks, from them towards villages and cities, the practice of the section establishes the correspondence, the passage, the dimension of the threshold from which and through which the change of scale comes to generate the detachment, or the proximity, of things. In the experienced habit of the *grand tour* it was the same traveler to become a creator of the tracking of an ideal section of territory in order to decode the measures, stored in the exact portion of landscape. Upon a deeper reconnaissance, the crossing of a room after the other meant that the mind of the traveler will elaborate on the arrangement of several things in order to understand thoroughly the mutual distance, meaning practicing in the section of places. In front of the view of the disturbing beauty of the Parthenon, Le Corbusier remembers: "in front of the accuracy of this ruin the gap between the soul that understands and the spirit that measures is deepening more and more".² The author, intensely fascinated by the altitude profile of the Acropolis, the high city, with the landscape as the whole setting up of a spatial thought "informed" by the outlined section of land, takes notes with a sequence of sketches of the reasoning prompted by the observation of the temples in the countryside, savoring the spatiality of the Mediterranean world in the interpretation internal-external.³ In an modern vision the travel, that with the words of Giorgio Manganelli is "a slender space, where, as in a slit on the planet, fall pictures, profiles, words, sounds, sights and blades of grass";⁴ it is still a metaphor of an internal where it is possible to introduce by means of a section. In the meaning of architectural project as a designed thought which story will be borne by the sign to encumber the mutual and beneficial relationship of weight and thought, the overthrow from the horizontal plane, which identifies the plant, to a vertical plane included in the section, causes that, all in a sudden, the man enters into relationship "with the things", the man leaning to the ground, away from the sky, who is scale of measurement - even when not represented - of the section itself. It is because of the man, of his desire for the infinite, that the space receives the heaviness or lightness required. In front of the ruins of the temple of Jupiter in Giganti, destination of his *italienische reise*, Goethe, led by a profound desire of knowledge, takes his own body as a units of measurement: "I have tried to measure the triglyph with open arms without succeeding in containing it, as for the flute of the column, it suffices that, to hold me standing up, I filled it as if I was in a niche, touching the fund of it with my shoulders".⁵

T.S. Eliot places the difference between past and present in a measure-tag, that critical distance which magnitude is the same knowledge "within a sense and a measure never reached before like the self-awareness from the past".⁶ The determination of the measures of the Italian landscape is a deep and faithful act of recognition, and the conscious assumption of such measures is the only consoling promise for the transcription of identity. The project of the space, that all along the Italian territory has evolved in a perceptible continuous oscillation between universality of the type and specificity of the form, in the realization of the architecture of the city and the building, which is its constitutive substance, has become an intense and severe sense of tradition to state the resonant tabature of possible sympathy internal-external. "Italian buildings did not separate in a physical body less and less important and a media image with a progressive intrusiveness (...) they remained opaque, material, tactile (...) stable and silent, defining again volumes of plastic fullness (...)".⁷ The secular expressions of the Italian city, recounted by the intense succession of its landscapes, tell of a substance of the space that, left to rest in the places of the memory, re-emerge as a measurable entity in the thinking of proposed architectures. That sense of belonging to the places

as spontaneous and necessary derivation from the same places, that sense of being between the internal and the external that a build city has been able to express both in the space dedicated to the chorus of individuals and in those conceived for the single, it cannot be ignored by entities of measures transcribed not only in the plant, but also in the elevation relation. "History collects our actions and places them in the past".⁸ In the acquisition of concreteness of the urban form in a spontaneous way towards a sense of belonging to the landscapes, it is still appreciable, despite the substantial changes introduced during the xx century, - changes due to an irreverent discontinuity compared to the original form- the value determined by a sense of finitude, or measure, that the Italian landscape, and therefore its tangible derivation (which is the city), has been able to capture.⁹ This level of completeness, evoked by the Italian city and crystallized in it as conscious gesture of affection to the place, it is punctually recognizable even today, in the principle of the section. Examples are given to architecture which was built over represented, and in some cases better acquainted in the design rather than in the building process. The section done by Giuseppe Poggi di Piazzale Michelangelo, copious and extraordinary tribute to the theme of the view of Florence - although the replacement of the hilly small *poderi* with great openness of the Yard is not ultimately convincing in the excessive planimetry conferred over the intimate minute appearance of the affected places, the draft of that is behind the definition of a theme, or measure, which identifies the necessary detachment from the city laying along the river Arno. The altimetry of the square attends to a geometry which point of support is the plan of the city itself, or the measure of the distance from that level the outside-facing to the level of the river, in order to find, within the known landscape, the exact location of the sight. "Attended the right distance and elevation from the plan of the city".¹⁰ Poggi writes about the project, wanting to establish an essential relationship of continuity with the principle of observation that is immediate consequence of a section of landscape, whether natural and urban environment, in order to find the *right distance* of what will be built between the earth and the sky.

Earth: the original core of the thinking of the space lies in the excavation. Cyclically renewed in the principle of construction, the sacred gesture of subtraction of matter from the ground is called to assist in defining the architecture. It is already the fatal hallmark of architectural space that will be born. Prior to his appointment to form, the excavation shall be weighed in the distension of a line that is borderline, border, "place" of difference, and at the same time, the seal of an intense relationship of communion. It is the same line separating the area from the land that is ready to accept it, by "enlightening" it while shaping the contact with the external. Prelude to the study of the project of the cemetery that rise in Sesto Fiorentino, or can be inferred as equally valid a *posteriori* reflection on the meaning of thought architecture, the sketches of the sections of the cemetery done by Paolo Zermanni confirm his continued focus on the idea of section. In the fast line where the sign meets the things, there are spaces, ground raised to accommodate cavity or points of visual achievements to bring the horizon closer, made by thickening and distension of the matter, perpetuating a secular tradition that arranges things in section. According to the recognition of the uniqueness, it is in the design of the section they are arranged in mutual correspondence, so that they can be understood in their similarities and dissonances, once their distances are arrested, within the continuity of reality. The project of the cemetery draws its certainty by lightening the settlement's tradition still present, repeating with deep sincerity the gesture with which it is modeled the separation line between the earth and the sky, the same as the Etruscan necropolis had argued with the sharp rigor of the figure thickened and repeated in a touching natural form, combining the weight of the material removed from the gentle undulating ground, as if a wise and gentle hand had been placed there to translate it into the mold. Thus from the outer fence, margin built by the three levels of the dovescotes to the fields of burial, up to the chapels of the private memory accumulated in the shade of a grassy blanket down in the overflowing tubs of the neighboring waters, the site of the burial takes the heaviness of a body molded from a single entity, which is place and matter, in which emptiness and fullness become closer according to an old and devout attitude. Form of "intelligence" of the space, the design of the section is a summarized and accurate detection of the real and complete expression of the character of the architecture because of the places, mental and physical, that the architect draws. Paolo Zermanni's projects, developed in patterns of study in addition to the drawings, emphasize with diligent and conscious memory on the meaning of thinking of the section, substantial and consistent spring of an Italian sensitivity for building. In the introduction of Gabetti and Isola's work - called "architects meters of the surface" - Paolo Zermanni reflects on the value assigned to the "idea of working through sections" while analyzing the work of the two authors of Turin at the end of the 80'. It is just along the cutting axis that the magic moving of material occurs, for the act of subtraction and subsequent re-accumulation of the matter, which gives a weighty meaning to the project of the city-block of St. Augustine Street in Turin, where the internal plane of the sloping lodges, primitive nucleus of the composition, was found in four sections of the pyramid removed and pushed each other to obtain a cruciform path which is intimate relationship, but at the same time fracture. The section of the project, focused through several design hypothesis, outmarches the encountered things giving profound complexity of meaning: from the central split in four directions of the house of St. Augustine the house gradually expands the view to the urban landscape of the city built, which is size of the project itself once again to enclose a room of the landscape. The building in Turin is not a single, isolated moment of reflection on the topic but a good kind of anchor point of the trail project, every time distinctly declined. From the generous and poetic shelter that identifies the Headquarters of the Society Horse Racing of Turin of 1960, to the Olivetti residential complex in Ivrea built in the 70's where the idea of space coincides with a cross-section, the reasoning in section is also in the Eca house-hotel (1968) where great sloped roofing (typical plant form Padania) it is announced in the panorama of Turin, in concise representative art as an almost unexpected and provisional section. The emotional density of certain mentioned constructive episodes leads to a strong specificity of the

Italian architecture that is in the willingness to reveal the duplicity of the building, intimate expression of what should be invisible and restrained. Back to mind the intense work of revision with which Pasquale Poccianti transformed in the nineteenth century the design of the façade Cisternone di Livorno, to reveal an unexpected and eloquent sense of identity, hitherto hidden. A similar purpose is expressed in the façade of the Dispensario Antituberculare di Ignazio Gardella in Alessandria (1934) where the section is a result of an internal process of gradual dematerialization obtained from the reconstruction of material filters of different texture. Few decades after Paolo Zermari identifies the Acropolis Museum in Athens with the emersion of a huge rock column, "colossal finding emerging from the ground, cut transversally, with an internal cave",¹¹ in order to go back to a interpretation of section where the designed space is loaded by a dual evoked strength and by having the presence of surfacing ruin and incomplete picture of the fate in *Rieri*, and of his body becoming inhabited.

Heaven: the adhesion to the form of the ground finds correspondence in the line of the horizon. The design of the section draws a double scope to accommodate the space: from the separation from earth implies a contact with the sky and the space is to be located between them. Within the two lines of demarcation building-earth/building-sky, that become synchronic principle of an intense existence in communion, there is the nature of the character of the architectural section. "Casa Malaparte is an elevation of the place (...) the residence develops "down below" and independently, bridging the gap between the artificial plan and the natural line of the rocky saddle".¹² Francesco Venezia in his *Scritti brevi* thinks, with accurate reference to the edge of Punta Masullo rapidly synthesized in the drafts, about a primary settlement act, the housing, reached by Adalberto Libera through the "artificial prolongation of the site (...) touchstone (...) that separates two phases and measures the cyclic alternations"¹³ in a sort of petrified portrait of the place. It is by the thought of the section that the dwelling lays over the rocky edge to the breadth of horizon within which the introduction of the artifice originates the space of architecture as "the elevation of the place", extolling its character without damaging the Nature, if it looks with sympathetic consent the graft of the human work. Even Francesco Venezia, taking the well-defined path of an Italian vocation, gives voice to architectures in which the focus of the proposed section is made basic and absolute. In Salemi, site changed by the collapses resulting from the earthquake of 1968, the theater is the section to rejoin the places giving dignified presence to the void of the body disappeared from the urban scene: "a riverbed stone dramatizes the transformation: the old center and the landscape are joint on scene. A stretch of horizon...".¹⁴ The caves of the small theater composed with the other spaces reconstructs the natural and urban landscape across the line of the horizon, certain and indisputable source of the practice of the section.

The notes gathered over time on the theme of the section is a form of collation with the object to put aside points of support for a constant meditation on a constitutive and also constructive element of the architecture. It appears certain that only in the extraordinary dimension of the man-world relationship, the meaning of architecture as supportive dichotomy in the relationship internal-external, contact between singular and universal, harmonious or dissonant instinct of the form, essence, reason, finds its own identity. The transition from one category of the space to another, moving from inside to the outside and vice versa, requires an act of metric detection without which any size could be made. Result of a plant as the implementation of a principle of order, the section of the space is essentially to measure the proximity of things when, through the cut, it faces them, and makes them compete in a narrative, describing the landscape, whether it is natural or the domain of the scene constructed to represent a "measurable" and intense text of the architecture of all time. An appeal by Italo Calvino that he would not be able to address to a public (it will be faithfully transcribed in posthumous *Six memos for the next millennium*) complains the discomfort for the loss of form found in life, which is urgently needed to oppose a defense in order to take possession again of the physicality of the apparent world and also of the word itself that "links the visible track to the invisible thing, to the absent, feared or desired thing, as a fragile bridge of chance thrown on the blank".¹⁵ Calvino by stating to prefer the geometric shapes, the symmetries and numerical proportions, insists on the idea of limit, or measure, because of its containing what did not end as "the sequence of integers, the Euclid's straight lines";¹⁶ in order to speak about the accuracy Calvino has had to gait in the immeasurable area of the cosmos, because the invisible is also part of the visible. The idea of space that stems from an impulse of the "measured" section implies the dimension of infinity.

¹ Part of title repeats literally the conference in Bremen in 1949 that Heidegger opens by inquiring about the meaning of closeness and distance of things when the distances involved were reduced to such an extent as to be, in some cases, absent: "What is this uniformity in which all things are neither close nor distant, and are, so to speak, without posting?". See Heidegger M., *Conferenze di Brema e Friburgo*, Milan 2002, pp. 17-97.

² Le Corbusier, *il Partenone in Viaggio in Oriente*, edited by G. Gresleri, Venice 1995, pp. 324-325.

³ For Le Corbusier, eager to understand the impression left by the physical and metaphysical place on buildings that man has lifted, the particular becomes mentor to a strong desire to agree with the universal intentions. He writes down about the plan of the Acropolis: "The circle of stones that demarcates the plan is designed to avoid any unnecessary gaze. The Acropolis is isolated and without the background, with no connection whatsoever with what is at the foot of the buttresses. The quick spirit takes possession of the time and it swoops amazed in a remoteness that there is no need to rebuild". Le Corbusier, *Viaggio...*, cit, p. 324.

⁴ Manganeli G., *Viatico in La favola pitagorica*, Milan 2005, pp. 11^o

⁵ See Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, Milan 1997, p. 282.

⁶ Eliot T.S., *Tradizione e talento individuale in Opere 1904-1939*, Milan 2001.

⁷ See Purini F., *La misura italiana dell'architettura*, Bari 2008.

⁸ Savinio A., *Dico a te, Clio*, Milan 1992, p. 11.

⁹ Per Paolo Pasolini was one of the authentic witness of the fullness of meaning expressed by the Italian city, by its form designed in relation to a territory and its inhabitants as part of a choral intention.

¹⁰ "For those cities untouched by the shape and the precise boundaries with the countryside (...) " tells of the years 30-40: "(...) you could passionately believe in revolt or revolution, since so much wonderful thing that was the form of life, it would not be changed. You could feel like an hero of change and innovation, as to give strength and courage was the certainty that cities and men, in their profound and beautiful appearance, would never change (...)". See P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milan 2005.

¹¹ "It would be enjoyed, pending the right distance and elevation from the floor of the city, the highest shares of large and imposing monuments that rise above it and, if you wish, you could analyze it, so in general, as in their particular". Poggi G., *Come avvenne che trovai la posizione del Piazzale Michelangelo*, letter addressed to Giuseppe Barelli, transcribed in Poggi G., *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Florence 1909.

¹² Zermari P., *Paolo Zermari. Costruzioni e progetti*, edited by F. Capanni, Milan 1999, p. 50.

¹³ In relation to the Villa Malaparte in Capri, please refer to the sketches and lyrics by Francesco Venezia both contained in Venice F., *Scritti brevi 1975-1989*, Naples 1990, pp. 6-8.

¹⁴ Venezia F., *Scritti...*, cit, p. 7.

¹⁵ Venezia F., *Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica*, Milan 1998, p. 101.

¹⁶ See Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan 1993, pp. 63-68

Paolo Galli's Lesson by Vittorio Pannocchia

(page 124)



In dealing with questions regarding at the same time a human being's thought and his *modus operandi* (aimed at either pragmatic or artistic goals), several considerations must always been taken into account. From these considerations we shall move to develop our reflections on the lesson of Paolo Galli.

To be sure, this is required by the actual circumstances. Suffice it to mention the building, never finished, of the "Barca". "Barca" is how Galli used to name the series of accomplishments achieved over a long period of time during which he managed to realize, all by himself, everything that was necessary to make a dream, his own dream, come true. Yet, had he succeeded in accomplishing his enterprise, he would not have cared much whether it remained "buoyant" or not. This must not seem paradoxical, for what mattered was that it was built, with love and endless patience, in keeping with the rules of hand-work. Expending energies to realize something, he practiced an idea derived from Leonardo Savio's often repeated words about space: "Space must be touched by hands", almost as if it had its own concreteness.

Undoubtedly, this peculiar short-circuit between the thinking faculty and the will to make, allowed him to merge theory and practice and, above all, to eschew misunderstandings about the importance of each.

In spite of the significance of this argument, we must make it quietly, almost whisper it. It is worthwhile to wonder why in approaching the thought and poetics of architect Paolo Galli one must weight carefully the tiniest detail, trivial only in appearance, and why one must be extremely careful in evaluating his research and teaching. The best answer is soon given: "because his own persona and the very thoughts about Architecture and the Visual Arts developed during his lifetime demand it."

Years ago, he undertook a research premised on a strong statement: "We must give up thinking with our head, we must let our soul descend into the dense life of our nerves and muscles to achieve substance and dynamism; in short, we must turn a nervous vibration into an impression".¹ He proved faithful to this project every time he had a chance to broaden his cultural interests. He suggested to commence from that which actually exists or hits directly upon our senses. These words convey one of the tenets guiding the thinking faculty of he who wants to "make". As far as Architecture is concerned, this tenet has always been referred to the those operations (either practical or intellectual) undertaken by planners who, from the start, are keenly aware of both the possible uses of matters and materials needed to build something and the laws and rules to be abode by.

Thus, after careful consideration of what happens before our senses, we can grasp quite clearly the most hidden, essential ideas. Only then, a work can fully express its vitality, indispensable to understand its "greatness" and the "potentialities" it conceals. Certainly, architects, painters, and the great masters of the past have known this truth since a long time. We cannot avoid mentioning the contents of Le Corbusier's notebooks and Picasso's freewheeling drawings that interpret his beloved masterpieces like *Las Meninas* by Diego Velazquez and *Le déjeuner sur l'herbe* by Edouard Manet. The re-interpretation of a finished work made by an artist conveys an undeniable idea: the will to pursue a sure outcome given that the world makes available at least one fragment (of a complex thought, of an extended image, of a large object, of an important work) to everyone interested in owning it.

In order to single a piece out from a man-made continuum, be it a niche, a capital, but also a wall or an architrave, it is necessary to replace it with something else, something deceiving because produced by the imagination. Thus, willfully culled from its original context, the fragment can be questioned and, afterwards, combined with other fragments by rules different from those who governed the first making of the work. These outcomes do not derive from combinatorial calculus; they first come into existence within our soul if we are ready to be enthralled by a certain portion of

reality that has disclosed all its potentialities. It is useful, then, "to keep one's eyes open and search the not-yet-thought in what has already been thought of".² It is significant that the actions we make in order to assemble things in new combinations also betray our interpretation of them: on these occasions, rather than strictly complying with a method, we are enacting a *creative process*. In conclusion, these words intend to point out the reasons why creative types make many "drawings of intenzione", to quote Leonardo Savio, and regard them as essential once they have undertaken a project.

After understanding that from the immemorial repository of men's thoughts, we can first select "fragments fraught with intuition"³ and then bring them up to the present, we must "strive to highlight the importance of the discontinuities" that are to be found "behind the great continuities of a genre, a form, a discipline." This is likely to be our mental attitude toward reality since, after all, "singling out a fragment from the past entails the re-commencement of sundry discontinuities".⁴ Once again, it is a matter of rupturing something that is necessarily continuous: the flow of time. Still, it must be noted that this very principle would hold true for the interruption of any sort of continuum.

Because Paolo Galli's interests and research are all but homogenous, it is appropriate to keep reflecting upon the *lack of continuousness*, "it seems to us that the poetics of architecture can be discerned in these discontinuities".⁵ discontinuities that develop in time, stemming from the interruption of the logical connection between important, albeit usual, facts and events. This is the crux of the matter: the persistence of forms in time is interesting only insofar as it "attests the commodification of architecture".⁷ In order to understand the deep meanings of this last quote, a closer examination is needed. This is necessary not only to dodge some imprecise, and altogether incorrect, interpretations of it but most importantly because something else needs to be pointed out. The meaning of this quote comes clear if we recall to our minds the many representations that are made by architects. Representations, namely drawings sketched in keeping with conventions, have always catered to the primary need to figure forth what has yet not been realized. For instance, in the case of buildings, even form has had to shape up and conform itself to conventions (including those regarding representational techniques). For this reason, the risk of assimilating architecture to other process fields in which the end products are just *commodities* proved real. For some Paolo Galli's suggestions, or rather his "innovative conception" of architecture, derived from his will to make, for others they came from his desire, never entirely fulfilled, to seek new stimuli in ever new interpretations of the existent. As he repeatedly maintained, this is due to one inescapable truth: "the measure of poetry" lingers in "the precision (*il precisare*) of the Architect".⁸ And, to this quote, we cannot but add that "these activities are also derived from the reflections of the great contemporary thinkers".

Translation by Anna Lovecchio

¹ P. Galli, *Parentela fra le cose, il corpo e il pensiero*, Firenze 1994, p. 9.

² P. Galli, *La poetica dell'immaginazione in AA. VV. Riuso urbano. Ipotesi e interpretazioni*, Alinea Ed. Firenze 1985, p. 158. From the arguments fostered and the reflections developed in these as well as in other writings, it emerges clearly the influence of some French contemporary philosophers including J. Derrida, G. Bachelard, and J. Baudrillard.

³ Op. cit., p. 157.

⁴ Ibidem, 156.

⁵ Ibidem, 157.

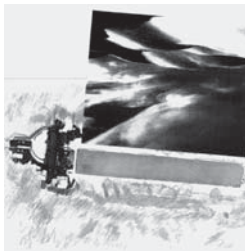
⁶ Ibidem, 156.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, 161.

Thoughts and Collages by Luca Barontini

(page 130)



"Every form derived from nature features several scenes. After coming into existence in a discontinuous and erratic matter, these scenes confederate and become a short story for telling a story is nothing but relating a certain number of clear-cut, somehow measurable, units through the metonymic process (...). Our familiarity with Villa Adriana together with the availability of many records about it prompt our thoughts. Our goal is not to make a study from nature whose mimetic approach would

metamorphose nature into architecture. Rather, we want to enhance the pleasure of architectural suggestions by relating architectural and natural space."

Guarded by the prongs of Neptune's trident and surrounded by the filmic sequence of the Partedone's metope, the Aula Minerva was the suggestive setting wherein Professor Paolo Galli taught the Interior Architecture course during which he used to show his 1970s watercolors about the ruins of Tivoli. Onto the rough paper medium, chosen for its capacity to absorb several layers of Chinese ink, he superimposed photographs of the agoraphobic *previzualizations* of Ansel Adams or of other important photographers. The confrontation of these two dissimilar

representations allowed us, students bred by academic tradition, to deconstruct the spatial perception of the work. Space, whose message was coded and historically secured, opened up to more allusive, evocative, and pre-textual readings. The logical and complex volumetric disorder of Adrian's site inscribed itself into different perceptual layers sometimes graspable in a straightforward and palpable manner, other times conveyed through a more distanced and evocative comprehension.

As Savio once wrote, this process of regression granted us the liberty to "bring space into focus and to measure it in our own way" while form enjoyed the flexibility resulting from "a chosen automatism", sorted out and fostered for its intimate relation to nature.

The measure of Villa Adriana could no longer be single-handedly established as if it descended from just one relation. Instead it disclosed its manifold dimensions, as many as the users that related to it.

"The beauty of nature resides in that it appears to be more than it actually is. To take this something more out of contingency, to seize its appearance and even negate it as unreal, this is the idea of Art (...). The spell of Villa Adriana is easily understood. Its explanations vary depending on one's point of view (...). In its present state, Villa Adriana appears to be halfway between architecture and nature, and both of the latter add up to each other's charm. This very condition lays the ground for the development of certain subjects of our work concerning the organization of space and its perception."

The fragmentary study of what had been a man's dream of immortality, a man whose stone-and-lime testament was meant to deliver his present time to the future, is a pretext for Paolo Galli's investigation of the ancient nature-architecture relation and its primal myth.

Nature is creation, a demiurge's work, the model of every ideational process: every inventio of form is premised on a principle, and is akin to nature-induced metamorphosis.

Nature is the mother of all arts, the foundation stone of each new design of the *forma urbis*. Indeed, Galli often maintained that the harmonious relation between the city and its natural environment is not warranted by the quantity of green areas but rather by the city's ability to develop a genuine nature-and-stone dialogue. "That which remains of the built environment can be appraised both in terms of physical impressions and in terms of mental associations, as it happens outdoors in nature. Landscape and the built environment grow almost completely enmeshed into each other so that one ends up reacting to them in the same way. Ground-level differences smoothly follow one another. One is convinced to enter an enclosed space but this opens up into a clearing that becomes a meadow. Shadows vary and change a thousand times: they first perform among olive trees and later, quite abruptly, they are spaced out by the light of a cryptoporticus. Hot and cold sensations are followed by tactile impressions: one wants to touch the valuable carvings of a column as he would touch a fruit or a body".

Translation by Anna Lovecchio

Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Progettazione dell'Architettura

Direttore - Ulisse Tramonti - **Sezione Architettura e Città** - Loris Macci, Ulisse Tramonti, Alberto Baratelli, Antonella Cortesi, Maria Gabriella Pinagli, Mario Preti, Antonio Capestro, Enzo Crestini, Fabio Fabbrizzi, Renzo Marzocchi, Andrea Ricci, Claudio Zanirato - **Sezione Architettura e Contesto** - Adolfo Natalini, Giancarlo Cataldi, Pierfilippo Checchi, Stefano Chieffi, Benedetto Di Cristina, Gian Luigi Maffei, Fabrizio Arrigoni, Gianni Cavallina, Piero Degl'Innocenti, Carlo Mocenni, Paolo Puccetti - **Sezione Architettura e Disegno** - Maria Teresa Bartoli, Marco Bini, Roberto Corazzi, Emma Mandelli, Stefano Bertocci, Marco Cardini, Marco Jaff, Giovanni Anzani, Barbara Aterini, Alessandro Bellini, Gilberto Campani, Carmela Crescenzi, Cecilia Luschi, Alessandro Merlo, Giovanni Pratesi, Paola Puma, Marcello Scalzo, Marco Vannucchi, Giorgio Verdiani - **Sezione Architettura e Innovazione** - Alberto Breschi, Antonio D'Auria, Marino Moretti, Laura Andreini, Flaviano Maria Lorusso, Vittorio Pannocchia, Marco Tamino - **Sezione I luoghi dell'Architettura** - Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Alberto Manfredini, Giacomo Pirazzoli, Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Riccardo Butini, Andrea Volpe - **Laboratorio fotografico** - Edmondo Lisi - **Centro di editoria** - Massimo Battista - **Centro di documentazione** - Laura Velatta - **Assistente Tecnico** - Franco Bovo - **Responsabile gestionale** - Manola Lucchesi - **Amministrazione contabile** - Cabiria Fossati, Lucia Sinceri - **Segreteria** - Gioi Gonnella, Grazia Poli